

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

37

ARTE

GREGORI: *Traccia per Camillo*

Boccaccino - PARRONCHI: *Andrea*

Lippi

Antologia di artisti

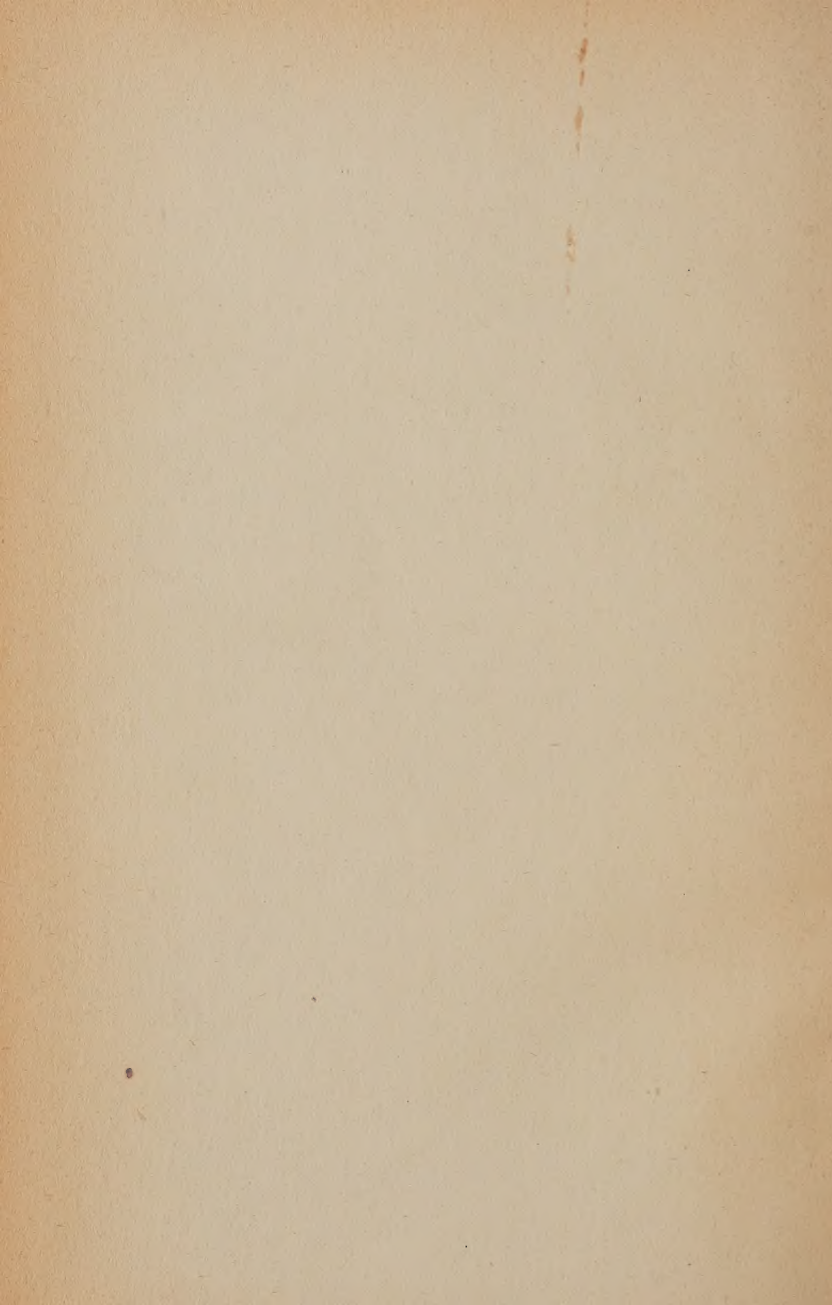
Antologia di critici

Appunti

GENNAIO

SANSONI EDITRICE - FIRENZE

1953



PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno IV - Numero 37 - Gennaio 1953

SOMMARIO

MINA GREGORI: *Traccia per Camillo Boccaccino* - ALESSANDRO PARRONCHI:
Andrea Lippi (1888-1916)

ANTOLOGIA

Di artisti: Bernardino Campi: *Una 'Crocefissione'* (F. Zeri) - *Due dipinti*
di Vincenzo Campi (A. Puerari)

Di critici: *Un critico del 1832*

APPUNTI

'Les primitifs Méditerranéens' (Ferdinando Bologna) - *Acetilene V* (Italo
Cremona)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA
GIULIANO BRIGANTI, ROBERTO LONGHI,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Estero L. 7000)

MINA GREGORI

TRACCIA PER CAMILLO BOCCACCINO

in memoria di A. S.

HO SEMPRE AVUTO una grande ammirazione per Camillo Boccaccino, fin dai tempi che a Cremona, in San Sigismondo, lo vedevo vincerla in genio, anche se non nella fortuna, sulla famiglia dei Campi, gli appaltatori organizzati del manierismo cremonese. Ritrovare reliquie d'un autore già di poche opere, o per esser morto giovane, o per inclinazione del talento, o per dimenticanza postuma, è sempre una sorpresa, nel contesto di una vicenda lasciata aperta a tratti, e come incompiuta; ma per il figlio di Boccaccio Boccaccino, di una statura fuori dell'ordinario, si trattava anche di un atto di doverosa riparazione. Ricordo d'aver dedicato più d'un pomeriggio di doposcuola a ragguagliarmi sulle poche opere del suo catalogo, riportate per filo e per segno anche dall'ultimo scrittore che ne trattò, il Venturi nella sua 'Storia'. E non avrei mancato prima d'ora all'obbligo di render noti i risultati dell'indagine, se non vi avesse ostato, fino a jeri, il mancato incontro con l'opera che, a giudicar dalle vecchie citazioni, quand'era nella piccola chiesa di Santa Maria del Cistello, contava fra le più famose di Cremona, una delle meraviglie da mostrare ai forestieri, assieme con gli affreschi di San Sigismondo: la 'Madonna con Santi e donatori' (così riferiva il Venturi), firmata e datata, e registrata ancora nel 1933, nel Palazzo della Prefettura; ma che, invece, non c'era verso di trovare. E, data la scarsità delle opere certe (un ciclo d'affreschi e tre pale d'altare in patria, un'altra opera a Piacenza) l'assenza era quasi insopportabile.

A proposito del quadro smarrito di Santa Maria del Cistello, lo scrittore cremonese Anton Maria Panni (1762) così lo descriveva: 'egli è dipinto sul legno, e vi si scorge espressa la Vergine Madre, seduta sopra un piedestallo, che porge il Bambino Gesù ad una Santa Monaca, presentatela innanzi dall'Appostolo San Pietro. dietro vedonsi il P. S. Bernardo in paramento solenne di Abate, che regge con una mano il Pastorale, coll'altra la falda del Piviale, ed un Santo, vestito molto leggiadramente in abito da Soldato con armatura di ferro'.

Ora, il referto è abbastanza accurato per accorgersi che si addice perfettamente a un dipinto della Galleria di Praga che è uno dei più discussi nell'ambito della cultura veneziana, e che dopo lo smarrimento della verità non poteva che permutare le più varie attribuzioni di preferenza veneziane. Il dipinto /tavola 1/, che già si trovava a Praga nel 1844 (come vedo in un catalogo del Rudolphinum di quell'anno), è su tavola di non grandi dimensioni, e, per cattiva lettura dell'epigrafe abbreviata DOM / CAM. MDXXV, fu dapprima creduto di Domenico Campagnola. Il Berenson, nei primi indici del 1907, lo vedeva, sì, cremonese, ma lo riferiva a Giulio Campi. Più tardi l'indicazione, che sarebbe stata, pur nel suo errore, illuminante, non fu considerata dal Venturi, che in 'Studi dal vero' (1927, p. 290) lo dava a un pittore dell'entroterra, il Romanino, ritornando però nella 'Storia' al nome del Campagnola. Ma in ambedue i casi, le pagine di commento sono altamente ammirative, e in termini quasi da spezzare, nell'ascriverlo al Campagnola, i limiti spettanti al pittore. E mi piace rammentare che la qualità eccezionale del dipinto, suggerì un giorno, a un mio pronto compagno di studi, che qui si trattasse di Tiziano in persona, in fase estemporanea e di crisi.

Il rapporto con la pala Pesaro è di fatto innegabile, ma la composizione, là espansa sotto le nuvole trascorrenti, qui si serra in una relazione spaziale più contratta, in una connessione a grappolo, a graffe. Anche il classicismo cromatico patisce gli assalti di frastagliature, intacchi, cediglie incisorie, bruciature, come se messo a mordente con un acido. E, non avendo mai visto l'originale di Praga, non potrei dir nulla dell'intonazione, se non ne conoscessi, poco lontano da Cremona, nella Parrocchiale di Viadana, una copia antica, che me ne restituisce, semispenti, i bagliori: su una gamma d'incendio autunnale, un rogo di foglie secche e croccianti, di panneggi biondi che s'affondano come uva passa. Parlare d'intenzioni anticlassiche, a Cremona, vuol dire: Gian Francesco Bembo, Altobello, Romanino, ma, sebbene dipinta pochi anni dopo, quest'opera non sembra punto dipendere da quei fatti ben noti. Non voglio divagare sulle vicende del Boccaccino vecchio, vissuto fino al '25 e negli ultimi anni in verosimile contrasto coi tempi che crescevano sulle pareti del Duomo. Il fatto è che al figlio Camillo (i documentaristi cremonesi ne fissano la data di nascita al 1501, computandola dai successivi matrimonî del padre), impraticitosi in casa, non necessitava di frequentare specialmente quelle impalca-

ture. Anche il rilievo che, prima dei ventiquattr'anni, stando ai calcoli, egli non dia prova di sé in patria, fa credere che fosse esulato per un viaggio di studio. E perché la data della pala di Santa Maria del Cistello è chiaramente leggibile 1525 (giusto l'anno che le artiglierie di Carlo V strappavano definitivamente Cremona ai veneziani), e non 1527, come riportavano gli scrittori antichi, non è strano ch'essa parli di un'assimilazione rapidissima della contemporanea coltura tizianesca. Se è vero che i pagamenti per la pala Pesaro durarono fino al '26, poiché si presume che Tiziano vi lavorò fino a quella data, il Boccaccino non poté vederla che nel suo studio. Né impedisce di ammetterlo la deviazione cui si accennava, non essendo la prima volta che sulle costole tizianesche accadevano trasposizioni eccentriche e romantiche: per esempio fin dal tempo delle incisioni dei 'Trionfi', e anche con Domenico Campagnola, e non soltanto nell'opera grafica. Il gesto eccentrico dell'Abate che scosta da sé la cotta è in coincidenza non fortuita con quello del Vescovo Prosdocimo che battezza la Santa Giustina nella tela fatta da Domenico per il padovano Palazzo del Podestà; dove è pure una ripresa dalla stessa pala tizianesca, anche, se, come credo, con un lasso peggiorativo di stagionatura. Ma nel dipinto di Camillo la tenuta è assai più alta, e le corrispondenze da trovare soltanto con i grandi autori. Il tramato delle ombreggiature sul bianco della cotta è delicato come in un Lotto, l'insistere sulla prominenza linfatica dei profili a 'tre quarti' perduto, sonda accumulazioni pittoriche di densità quasi secentesca: il simile accadeva, sulla stessa fase drammatica di Tiziano, anche nell'eccentrico autore della 'Pietà' del 'Monte' di Treviso. A non parlare del Dosso: ché la tavolozza del quadro di Praga, mischia come i marmi dell'architettura, la frangia dorata della tenda, gli strappati cromatici, accennano alla scomposizione pittorica del ferarese.

A questa convinzione mi conforta anche una piccola tavola, il n. 184 del Museo di Cremona (*tavola 2*/, già attribuita da Adolfo Venturi a Camillo Boccaccino e in seguito spostata sul recente catalogo del Puerari verso l'impresa più veneziana di Bonifacio (cui seguivano i dissensi del Pallucchini in *Arte Veneta*, 1951, p. 194). Ma le oscillazioni sono ormai da fermare sul nome del cremonese, venutane più chiara, a questo punto, la sua fase veneziana. E la restituzione si può rinforzare anche meglio. Nella guida dell'Aglio (1794) trovo infatti citato in casa dei fratelli Caccia a

Cremona un quadro già nella chiesa del Cistello: 'che era sopra la Pala dell'Altar Maggiore, rappresentante il Padre Eterno con varj Cherubini, da alcuno voluto di Cammillo Boccaccino quando per verità sembra piuttosto del Carraccio, o di Tiziano, od anche del Guercino'.

Ecco dunque restituita al quadro di Praga anche la sua cimasa, cui sembra alludere, infatti, nella scritta sul gradino del trono la dedicazione liturgica D. O. M. L'aggancio al medesimo punto della crescenza tizianesca qui si diparte dal colmo cromatico scrosciante dall'empireo dell' 'Assunta', ma direi che l'azione dissolvente operata sulla stesura pittorica dai tocchi segmentati e razzanti, non sia anch'essa, per l'appunto, senza la conoscenza del cromatismo in libertà del Dosso. Solo che qui, il lampeggiare fosforescente degli aloni negromantici del ferrarese si placa, dilatandosi per tutta quanta la partitura: il Boccaccino non intese probabilmente per ora di uscire più che tanto dalla strada maestra del classicismo.

Ritroviamo Camillo, nel '30, a Piacenza in un'opera, se possibile, ancora più alta; famosa in antico e degna anche ai nostri occhi di figurare nell'antologia ideale del Cinquecento italiano: le ante d'organo di Santa Maria di Campagna. A quest'opera è toccata una sorte impari al merito. Già rammentata dallo Scaramuccia (1647), anche nella bibliografia cremonese ne compare una citazione (nel ms. di Desiderio Arisi sui pittori locali) databile ai primi del '700. Ma, nel 1770, per i lavori di ampliamento del presbiterio (cfr.: Corna, 'Storia ed arte in Santa Maria di Campagna', Bergamo 1908), gli sportelli furono tolti dalla collocazione d'origine e l'Annunciazione, divisa tra le due ante interne, venne trasformata per adattarsi alla meglio ai pennacchi del vecchio Santuario. Quanto alle ante esterne, raffiguranti i profeti Davide e Isaia, dopo varie vicende, furono, fin dai tempi della guida dello Scarabelli (1841), nella chiesa di San Vincenzo, dove ricordo d'averle vedute, nell'immediato dopoguerra, coperte di calcinacci e con la firma del pittore: *Camilli opus MDXXX*. Il loro stato di consistenza, tolline gli imbratti, non è mutato.

Quanto all' 'Annunciazione', restata nel Santuario di Santa Maria di Campagna in istato deplorabile di abbandono, essa ebbe la ventura di meritarsi nel 1925, da un conoscitore come il Longhi, l'attribuzione a Tiziano. Non potendone offrire, per ora, una riproduzione purchessia, per le pessime condizioni in cui si trova, non mi resta che rimandare

a quel passaggio che la riguarda ('Giunte a Tiziano', *L'Arte*, 1925, p. 43), dove, collocandola verso il '35, egli accenna con ammirazione a 'una mescolanza e un approfondimento di toni che prelude, sebbene di lungi, a più inoltrate magie'. Si tratta, anche qui, di una desunzione tizianesca dall' 'An-nunciazione' della Scuola di San Rocco, e la puntuale corrispondenza viene a dare ragione, a posteriori, a chi, come il Cavalcaselle, il Longhi, il Suida, contro la schiera dei sostenitori di una data più tarda, colloca l'esemplare veneziano nel tratto '25-'35. Se da un lato il modello viene da Camillo retrodatato nella partitura spiegata dell'angelo in veste rossa e fuscia a righe, nel fiorire della seta intorno al braccio proteso nell'identico gesto del suo compagno (e diminuito, mi sembra, in nobiltà, dall'atto un po' impronto di superare la ringhiera del balcone), per quanto è della 'Madonna', nell'incredibile compenetrarsi del fulvo della chioma, del rosso della veste che trapassa in viola, del drappo sontuoso a fiori dorati, il pittore s'addentra tanto nei segreti della tavolozza di Tiziano, da misurarsi, alla pari e senza scarto di tempo, col maestro stesso.

Né temo di dire che l' 'Isaia' /tavola 3/ è una delle intavolature più solenni di tutto il Cinquecento. Qui il Boccaccino si firma, finalmente, in tutte lettere: *Camilli*. Tout court. Come dire: *Titianus*. E poiché quelli erano gli anni che il Pordenone viaggiava tra Piacenza e Cortemaggiore, non sarà senza suo ricordo la posa propensa e illusionistica, l'impastarsi muscoloso del braccio. Qualche traccia pordenonesca era anche nella pala di Praga, nel Padre Eterno di Cremona, ma non è senza intenzione che ho taciuto fino ad ora il nome del friulano, sempre più greve e provinciale. Qui, invece, la sciarpa trasversa, gli strappati delle lacche sulla veste sono di così stretta discendenza tizianesca da dar più di un ingrediente all'infuso del più precoce barocco che sia stato: quello, intendo, del periodo mantovano del Rubens.

E che dire dell'invenzione stupenda che fa ruotare e divergere sul fondale fosforescente il massello prezioso del 'Davide' /tavola 4/, così da rammentare i tanto più tardi e spessi ingorghi dello Schiavone?

La pala /tavola 5/, eseguita per la Chiesa di San Bartolomeo nel 1532, per trovarsi oggi in un istituto importante com'è Brera, è forse l'opera più nota del Boccaccino. Un distratto passaggio del Morelli nelle 'Gallerie Italiane' ne rilevava i rapporti col Pordenone, che esistono, infatti, nel San Geronimo tolto quasi di peso dalla grande pala di Cortemaggiore,

ora nella Pinacoteca di Napoli, restituitagli dal Fiocco. Ma l'accento era da mettere anche sul pregio dell'instabilità atmosferica prodotta dal colore deflagrante, della variazione di un motivo di Raffaello in senso anticlassico e dossesco.

Ma è anche da considerare che, ai tempi del Morelli, non era facile arguire soltanto da quest'opera di data già più avanzata, il peso essenziale che, nel quadro della pittura cremonese, ebbe certamente la fase veneziana di Camillo. Prima del '32, stando alle cognizioni di allora, erano già dipinte le pale 'alla veneziana' di Giulio Campi. Ma, si noti, ancora nel '27, a Sant'Abbondio, quando già da due anni Camillo si era misurato alla pari con la pittura più moderna dell'Italia settentrionale, Giulio è poco più che giorgionesco. Nella pala del '30 di Brera il suo raffaellismo appoggiato alla Madonna di San Sisto, e filtrato, anche qui, attraverso il Dosso, resta nei limiti di un'onesta e ritardata intavolatura spaziale; e ciò induce a credere che la stesura alquanto più sciolta dell'altra opera di Brera (n. 329) sia già a rimorchio della fase di Camillo sul '32.

La derivazione della scuola cremonese verso il manierismo che premeva da ogni parte è un fatto ancora da studiare nei particolari. E anche in questa ricerca, chi vorrà provarcisi, dovrà porre molto in alto e al primo posto le meditazioni di Camillo Boccaccino per far proprio il nuovo gusto. Quando, nel 1529, la 'Resurrezione' di Bernardino Gatti, già nell'ambito delle mode romanizzanti appena trapiantate a Mantova, veniva a chiudere il ciclo degli affreschi della navata del Duomo, si compieva in modo quasi fatale l'arco degli apporti forestieri a Cremona. Ma non mi sembra che quell'esempio mediocre portasse frutto e il Sojaro, del resto, abbandonava subito il campo per imprese che lo impegnavano altrove. Il decennio 1530-'40 nella pianura padana si apre col ritorno in patria del Parmigianino e col crescere dei lavori al Palazzo del Te. Quanto alla situazione cremonese, resta pur da decidere a chi spetti, tra il Boccaccino e il Campi, la virata decisiva. E sebbene il peso delle probabilità in simili casi penda quasi sempre dalla parte più geniale, occorre indagar meglio, prima di decidere, il bilancio di quegli anni. Giulio, che abbiamo già veduto ancor tutto veneto nella pala del '30, negli affreschi di Sant'Agata del '37 (per tenersi a date sicure) mescola ai tratti veneti, romanineschi e pordenoneschi, qualche nuovo vocabolo mantovano, ma a stento e senza mutamenti di fondo; così da far dubitare fortemente che egli sarebbe mai arrivato, da solo, a legare cor-

rettamente un discorso manieristico. Ma nel '39-'40, a San Sigismondo, egli è ormai tutto preso dal nuovo modo appena inventato, lì accanto, e genialmente, da Camillo Boccaccino.

Il centro dell'attività artistica di Cremona, sul '35, si era spostato infatti nella grande chiesa suburbana, che resta ancor oggi uno degli esempli più alti degli ideali di decorazione murale a quel tempo. I lavori cominciarono dall'abside e non è un caso che il contratto fosse stipulato, il 25 maggio 1535, col 'Magnificus Camillus de Buchatiis', che vi attese per anni. La segnatura sull'arcone della volta è del 1537, un'altra scritta su di una lesena sottostante reca: *1537 mense Julii*, mentre i pagamenti furono saldati alla fine del '39. Una grande conca absidale, le pareti laterali e la volta del presbiterio, le lesene, i fregi, l'incorniciatura delle finestre, affreschi e stucchi: un complesso dove sono già approntate tutte le corde per la strumentazione decorativa dei cremonesi.

Non è da pensare che il Boccaccino a questo punto non avesse già avvertito la portata delle due culture artistiche in crescita a Mantova e a Parma e, da grande spirito quale egli era, non fosse indotto a risalire alla loro origine sostanzialmente comune e romana e a prender partito per conto proprio. Ma non è necessario per ciò immaginare un suo viaggio a Roma, quando ormai anche nel Nord era già stato provato l'accordo corale, non più in tenuta prospettica, ma in fusione atmosferica, di uno scorto aereo, che pareva assommare i pensieri enormi e universali del classicismo, fino al limite dell'infinito: dal Correggio a Parma, da Lorenzo Lotto a San Michele al Pozzo Bianco, dal Pordenone a Cortemaggiore e a Piacenza. La grande idea, alata e peregrina ad un tempo, del catino absidale di San Sigismondo /*tavole* 6-8/, sta accanto a questi casi eccelsi. E credo che il maestro studiosamente evitasse di legarsi al processo di petrificazione che ormai involgeva a Mantova Giulio Romano, e alla capziosità intellettuale cui si avviava, dopo gli affreschi di Fontanellato, anche il Parmigianino. Nella volta di Camillo il contrasto chiaroscurale e illusionistico della nuvolaglia carica si riflette nel traversone d'ombra che il cartiglio oscillante rimanda sul petto del San Giovanni ispirato. Questo rammenta le arditezze luministiche della Sala di Psiche e certi passaggi della sala di Troja al Palazzo del Te che cadono appunto in quegli anni, ma non ne condivide le implicazioni formali. Penso che, piuttosto, egli avesse cari altri brani, della sala delle Medaglie o delle 'Storie della vita

umana', che serbavano ancora la velocità espressiva, la suprema semplicità naturale delle 'Logge'.

Sarà per uno studio più completo sul pittore l'illustrazione della volta scompartita con il nitore della norma classica e costellata di sottigliezze glittiche. Secondo il corso normale dei lavori, essa dovette precedere i dipinti sottostanti che invero importano una meditazione ulteriore e carica di conseguenze per l'intera civiltà del manierismo.

Non conosco disegni sicuri della fase veneziana di Camillo, ma certo dovettero essere di qualità eccelsa, se ancora una materia calorosa trasuda dallo schema manieristico degli studi preparatori di questi affreschi. Lo schizzo per l'Adultera' /tavola 9/, che, per quest'occasione mi ha segnalato il Longhi, si trova nella collezione Rasini dov'è stato attribuito al Parmigianino dal Morassi ('Disegni antichi dalla Collezione Rasini in Milano', Milano, 1937, tav. xxxv), e potrebbe essere identico a quello che fu esposto nel 1899, con l'esatto riferimento, alla mostra d'arte sacra di Cremona. Il suo riscontro, con la 'Resurrezione di Lazzaro', è in una vetrina dell'Ambrosiana con un antico riferimento al Palma vecchio, mentre è mobile e libero già come un pensiero di Pietro da Cortona.

Ma negli affreschi, una volta notata l'originale contaminazione tra l'intensità cromatica e il 'cangiantismo' che, sulle superfici più brillanti, anticipa in qualche modo la vibrazione trascolorante del Veronese, occorre dire che l'intenzione manieristica e parmigianinesca è più precisata /tavole 10, 11/. Ho già fatto cenno del margine che il pittore pareva lasciare, già nel catino dell'abside, alle pressioni verso forme più chiuse, quali la pittura circostante stava proponendo. Ma sui lati è da cogliere il nuovo impulso che fa del Boccaccino, a questo punto, uno dei grandi inventori di forme artistiche nell'ambito totale del movimento manieristico.

L'eleganza del Parmigianino si cala nel tempo accelerato di una macchina spiritata e convolta, che se da un lato ha una novità di nessi da porsi accanto solamente ai maggiori risultati dei pionieri della tendenza, dall'altra porge l'abbrivo all'ultima e spirituale ripresa della maniera italiana da parte degli oltramontani. Le bizzarrie d'inversione luministica (cui sembra alludere la vecchia favola che il Boccaccino, per più di difficoltà, avrebbe privato delle pupille le teste delle figure) sono tratti di acutezza estrema, le iperboli formali accennano già ai fusi muscolari dei 'romanisti'

nordici. Sulle prospettive precipiti del Mazzola, sugli impossibili tramonti boreali contro cui si agita la sterpaglia arida (il graffito vegetale di Giulio Romano), sembra già soffiare il gelido brio dei pittori rudolfini. Ma nel 1537 sono ancor lungi dall'aver luogo il viaggio italiano del Floris e del Blocklandt, e la seconda fase del romanismo. Raffaellino da Reggio, lo Spranger, il Bloemaert non sono ancora nati. Non si può non dare importanza a questi rilievi, che praticano affascinanti aperture sul manierismo nordico, quando si rammenti che già le opinioni del Cinquecento sapevano quale peso andasse attribuito alla precoce maturità del Boccaccino.

E non resterebbe da dir altro d'importante su di lui fino all'anno di morte, 1546, se il Longhi, in un viaggio di qualche anno fa, non ne avesse ravvisato un ulteriore intervento in una delle volte delle cappelle laterali di San Sigismondo. Qui il pittore non fa che confermarsi, e in modo supremo, sulla strada intrapresa /tavole 12, 13/. Una potenza inventiva da non paragonarsi che a quella del Greco, trasforma i sacri attori, come nel mito di Dafne, in assimilazioni vegetali, di rampicanti disossati, di pioppe sverzate.

Non direi che i cremonesi del séguito, Giulio e Bernardino Campi in primo luogo, sapessero reggere all'impegno di questa 'maniera' fiammante e aperta che veniva lasciata in tronco dalla morte immatura del grande maestro. Un riscontro culturale ha luogo nell'orto concluso e alessandrino dell'ambiente del vescovo Vida, il mecenate cremonese di quegli anni, mentre le metamorfosi del Boccaccino restano approntate per miti boscherecci ancor da venire. Giulio e Bernardino non evitano il pericolo, che Camillo aveva avvertito per sé, dell'edonismo artistico, troppo splendente per non sedurli, dell'ambiente mantovano, e la loro pittura si chiude nei limiti di un'eleganza più stringata e polita: con il colpo secco di uno scrigno intarsiato.

*

La fortuna critica del Boccaccino (da intendere, purtroppo, in accezione negativa) ha seguito nel corso dei tempi una vicenda troppo edificante, perché non giovi riferirla più estesamente. È solo nei tempi ancora contigui al pittore ch'essa si lega al consenso che gli occorre di avere silenziosamente nel séguito dell'arte. E, proprio ai fini di confermare la nostra convinzione sull'importanza di Camillo per lo svolgimento del manierismo nordico nella seconda metà

del Cinquecento, ogni attestazione scritta di data più remota non può tornare che di sommo interesse.

La prima breve notizia del nostro, probabilmente di riporto, è in ambedue le edizioni delle 'Vite' del Vasari (nella prima egli mostra di neppur sapere della morte avvenuta già da quattro anni); e in essa è già il segno della fama delle opere in San Sigismondo, 'le quali dai cremonesi sono stimate la miglior pittura che abbiano'. Ma, parlando degli affreschi in Duomo del Pordenone, gli sfugge poi la frase distratta e imprecisa su Camillo che non mancherà di provocare, in ambiente settentrionale, la reazione esplicita in favore dell'artista ('perché fu costui lungo e alquanto agiato nel lavorare, non fece molte opere, se non piccole e di poca importanza').

Dopo il Vasari, non so di altre citazioni del Boccaccino prima del 1584, l'anno in cui, quasi di concerto, escono a stampa i due più alti elogi che gli siano toccati, nel 'Discorso' di Alessandro Lamo e nell' 'Idea del Tempio della Pittura' del Lomazzo. Essi puntano decisamente anche sul nome di Camillo per rialzare le azioni della pittura settentrionale, in risposta alle riserve dello storiografo toscano. Ma se agli autori che in Lombardia raffigurano esperienze e pratica diretta di fatti artistici (il Lomazzo e Antonio Campi sono pittori essi stessi) è comune la posizione di polemica contro il Vasari che ne aveva deluso le aspettative, ciò sta a rispecchiare un atteggiamento che datava certamente dal tempo della pubblicazione delle 'Vite'. Anche la campagna in favore del Boccaccino dovette aver luogo, dunque, e non è senza significato, subito dopo la metà del secolo. E che si trattasse di una valutazione consapevole del livello e, per così dire, dell'attualità della sua pittura, e non soltanto di presunzione municipale, è dimostrato dal fatto che, mentre è in atto la difesa del figlio, nessuno cura di prendere le parti del Boccaccino vecchio, anche più maltrattato dal Vasari. All'epoca dell' 'Idea del Tempio' esisteva già, stando al Lomazzo, una 'vita' di Camillo scritta dal suo acerrimo sostenitore, Bernardino Campi e nell' '84, come si diceva, esce il 'Discorso' del Lamo sulla vita e le opere del medesimo Campi (che non era stato neppure ricordato dal Vasari), ma dove è anche la rivalutazione spiegata della scuola pittorica cremonese: Camillo in testa alla scala dei valori ('Camillo Boccaccino è stato uno de' principali Dipintori, che abbia avuto l'età nostra') e, di séguito, Bernardino e gli altri Campi. (L'anno 1584, si noti di passata, è quello stesso in cui il Caravaggio

fanciullo, a Milano, entra nello studio del Peterzano). Ma è nella esemplificazione precettistica dell'«*Idea del Tempio*» che si trova un apprezzamento anche più autorevole e dilatato oltre i confini della scuola locale. Il Lomazzo intravede il genio e la misura mentale di Camillo, che egli cita sempre accanto ai grandi nomi del secolo: al Correggio, a Tiziano, al suo proprio maestro Gaudenzio; era il posto che gli spettava, ma che la critica moderna non ha saputo conservargli. Anche il giro di relazioni e di cultura di quei vecchi autori è di grande interesse. Il Lomazzo fu, difatti, in rapporto con la corte rudolfina, l'ultima roccaforte dei capricci manieristi; una corte che ebbe contatti con quella, effimera, di Vespasiano Gonzaga a Sabbioneta, che teneva per pittore favorito Bernardino Campi, e al quale è dedicata, come s'è detto, l'opera del Lamo. E così, tra una citazione e l'altra, cresceva in fama la Chiesa di San Sigismondo, come uno dei tempi sacri alla pittura; passaggio obbligato quasi al pari di San Sisto o della Madonna di Campagna a Piacenza.

Aperto il Seicento, Camillo è ancora citato nel Gigli (1615) e rammentato, ma senza lo spicco riservato invece ai Campi, nel giro che Girupeno e il genio di Raffaello compiono per Cremona nel noto libro dello Scaramuccia (1674). E in questo lasso di tempo, infatti, che la fama del Boccaccino accenna a scadere mentre cresce quella della famiglia dei Campi, ed è un processo che non s'intende senza rifarsi al variare delle motivazioni critiche. Si sa della posizione classicistica dello Scaramuccia, e viene il sospetto che non sia estraneo alla vicenda il concetto accademico di scuola che vedeva nel consorzio familiare dei Carracci l'ideale della pratica artistica. Trovo, a questo proposito, nello Scannelli («*Il Microcosmo della Pittura*», 1657, p. 73), legato anch'egli, com'è noto, alla cultura bolognese, una riflessione illuminante, quando, nel lodare la concordia nell'operare come una felice congiuntura per raggiungere la perfezione, soggiunge: «*E Maestri di tal sorte furono i Carracci, i Dossi, i Campi, e simili degni Lombardi, e soggetti veramente straordinarij, i quali havendo studiato unitamente, come anco imparato l'uno dall'altro, ed in occorrenza sono stati in diversi tempi Maestri, Scolari, Modelli, Emoli, e Compagni*». Di qui al parallelo retorico che il Lanzi istituirà più d'un secolo dopo fra i Campi e i Carracci, il passo non è troppo lungo. E non è un caso, ormai, che nella silloge del Baldinucci (1673) manchi la «*vita*» del Boccaccino (di cui però un abbozzo inedito del 1685 e destinato probabilmente alla seconda edi-

zione è pubblicato dal Gualandi, 'Nuova Raccolta di Lettere', 1856, III, p. 265).

Mutato il gusto, e volto, alla fine del secolo, all'erudizione, compaiono finalmente nelle guide e nella letteratura locale (ove si potevano cogliere anche gli echi del passaggio dei viaggiatori di merito) le citazioni delle pale 'veneziane' assieme alla ricognizione circostanziata della grande fase 'tizianesca' del Boccaccino. È già nell'Arise (1700 circa) ed è ancora nel Panni (1762), nello Zaist (1774), nel Bartoli (1776) la descrizione ammirativa del quadro di Santa Maria del Cistello, di cui ci siamo serviti.

Poi, fattesi sempre più frettolose e generiche, le guide ad uso dei forestieri 'magnis itineribus' segnano il disfarsi di ogni memoria seria sul pittore (Chiusole, 'Itinerario d'Italia', 1782), mentre il Lanzi (1789), pure ripetendo ancora, e magari di scienza propria, che 'Camillo è il più gran genio della scuola', proprio per questa affezione al concetto di scuola, lo trova meglio rappresentabile nella famiglia più organizzata dei pittori cremonesi e la bilancia del peso storico pende perciò, sempre più, verso i Campi, questi Carracci lombardi... Contro di che, nulla potrebbe, ormai, il sempre più raro e smembrato Camillo: dopo il 1780, infatti, con le soppressioni, le sue grandi pale d'altare non sono più in sito, nelle chiese.

Ad eccezione di qualche citazione sporadica, il Boccaccino non entra, così, nella cultura dell'Ottocento. Basta il 'résumé' che il Valéry fa nei 'Voyages d'Italie' (1831) del capitolo dedicato a Cremona, per evitarci di rammentare i vari Frommel-Lüdemann (1840) e Du Pays (1855), e simili compilatori di viaggi internazionali: 'Crémone - Tour - Cathédrale - Eglises - Campi - Vida - Palais Public - Surprise de Crémone - S. Sigismond - Pizzighettone'. A parte il fatto che in San Sigismondo egli non crede di dover ricordare che i Campi e il Sojaro, l'interesse è ora spostato sul legame che intercorse tra i Campi e il Vida, il poeta caro al Pope ('A Raphael painted, and a Vida sung: / Immortal Vida...') e anche per la via dei paralleli poetico-artistici, la peggior è sempre del nostro. Ma l'aspetto più triste della vicenda sta in questo: che persino grandi compendiatori come il Kugler (1837), e grandi critici come il Burckhardt (1855) si appoggiano inevitabilmente alla cultura offerta da quelle precedenti compilazioni per viaggiatori. Nel capitolo dedicato agli eclettici, il Kugler non cita infatti che i Campi; e il secondo si limita soltanto, senza variare la sostanza del giudizio,

a riordinare la cronologia. E del Burckhardt, ancora cinquant'anni dopo, ricalca le orme il Berenson nei 'North Italian Painters' (1907), dove, dopo il Parmigianino e prima del 'decline of art' non si trova da citare che il caso dei Campi, 'affettati ed eleganti eclettici'; mentre negli 'Indici' allegati al volume, si finisce per non dar posto che al più classico della famiglia; a Giulio, s'intende.

Nell'Ottocento si svolge anche la curiosa vicenda relativa alla pala di Santa Maria del Cistello. Soppressa la Chiesa nel 1785, sembra che il quadro con la cimasa finisse in mano di privati: 'erano in casa Caccia', dice il Picenardi nel 1820, dove è già il dubbio se vi si trovassero ancora. A legger bene infatti il Vidoni (1824) e il Grasselli ('Abecedario', 1827), par sicuro che essi non li conoscevano più. La cosa è specialmente importante per quanto riguarda la pala (la cimasa col 'Padre Eterno', frattanto, doveva esser passata nella coll. Ponzoni, probabilmente senza più memoria dell'autore). Nel 1844, infatti, il dipinto era già a Praga. Dopo la metà del secolo, nella letteratura cremonese emerge invece la curiosa credenza che l'opera famosa si trovi nella I. R. Delegazione (Robolotti, 1859; Sacchi, 1872). Ma la descrizione completamente falsata che se ne offre è riprova sicura che il quadro di cui si parlava non era più quello visto dallo Zaist, ma, debbo supporre, qualche composizione vagamente affine, quale potrebbe essere, ad esempio, la 'Madonna e Santi' di G. B. Natali, ora al locale Museo. Che della identificazione non tutti fossero certi, si rileva dal fatto che quando, nel 1899, si tiene a Cremona quella mostra d'arte sacra, che fu una importante ricognizione retrospettiva della pittura locale, ci si astenga dall' esporre il quadro della Prefettura. Ma la errata citazione persiste egualmente nella revisione che lo Schweitzer fa della mostra nell' 'Arte' del 1900 (p. 58) e, dalla rivista, giunge, nel 1933, fino alla 'Storia' del Venturi (vol. IX, p. VI, pag. 811).

NOTA. - Delle opere attribuite a Camillo Boccaccino non rammentate in questo saggio preliminare, dò qui un breve cenno. Gli affreschi citati dal Vasari nella volta della Chiesa di Sant'Agata furono scialbati nel secolo scorso, ma pare che vi si leggesse la scritta 'Bernardinus faciebat 1510', ciò che indusse lo Zaist ad attribuirli al Ricca. D'un altro affresco che, sempre secondo il Vasari, sarebbe stato sulla facciata della Chiesa di Sant'Antonio, è ancora lo Zaist a negarne addirittura l'esistenza. Un terzo e più famoso affresco, che si trovava su di una casa sita nella Piazza del Duomo, e che già ai tempi dello Zaist era stato manomesso, rappresentava, a detta dello storico cremonese 'la Giustizia in alto assisa, e più al basso, la Carità co' suoi Fanciulli, e molt'altre

figure, maggiori tutte del naturale.' Esso avrebbe suscitato l'ammirazione dell'Imperatore Carlo V l'anno della sua venuta a Cremona, il 1541. In quest'occasione si eressero grandiosi apparati cui misero mano Camillo e Giulio Campi e che furono descritti da Antonio Campi nella 'Cremona fedelissima'. In un ms. del Lucchini dedicato al nostro Boccaccino (Arch. Comunale di Cremona), è detto che i cartoni si trovavano, ancora sulla fine dell'800, nel Palazzo del Comune e posto che la notizia sia degna di fede, è augurabile che una ricerca, più fortunata della mia, possa un giorno rintracciarli. Nel medesimo quaderno del Lucchini è anche l'interessante suggerimento, con cui già ha convenuto anche il Puerari nel suo catalogo (p. 256), che l'«Assunta» già in San Leonardo e ora nel Museo, dal Panni riferita a Boccaccio Boccaccino, ma con il rifacimento quasi totale di Francesco Boccaccino, sia, piuttosto, un'opera assai guasta e quasi completamente ridipinta, di Camillo. Si sa dai documenti pubblicati dal Sacchi ('Notizie pittoriche cremonesi', 1872, pp. 191 e 231) che il Boccaccino, al tempo del contratto per gli affreschi di San Sigismondo, già attendeva all'«Anchona de S. Marta qual va nel Duomo di Cremona» e che nel 1537 riceveva pagamenti dalla Fabbrica del Duomo 'pro ejus mercede pingendi seu faciendi modellum iconae altaris Magni'. Non è impossibile che si trattasse di un'«Assunta», visto che questo è l'argomento della pala che toccherà invece a Bernardino Gatti, non sappiamo per quali vicende, di collocare sull'altar maggiore. Ma non si può intendere, per ora, che attinenza abbiano queste notizie al quadro di San Leonardo, e non resta perciò che accantonarle fino a che, sui disegni o su qualche nuovo ritrovamento, possa vedersi più chiaro.

Lo Zaist cita, come opera più antica di Camillo, 'La Madonna col Bambino, l'Arcangelo San Michele e San Domenico' (che il Grasselli ritiene invece essere il Beato Ambrogio Sansedoni). Qualche scrittore riferisce anche che sul cartiglio, oggi non più leggibile, fosse la data 1530. Il dipinto, oggi nel Museo di Cremona (cfr.: Puerari, op. cit., p. 78 e fig. 94), è l'opera meno considerata dalla storiografia, e con qualche ragione. Ma non già perché si tratti di cosa giovanile, e immatura; ché anzi par denotare, nell'estrema fase del maestro, una certa flessione involutiva e formalistica in cui sono i precisi punti di attacco con lo stile di Bernardino Campi.

Bisognerà anche sforzarsi di guardare meglio e più addentro nel grande cantiere di San Sigismondo. Un passo importante è stato fatto coll'identificazione degli affreschi con episodi della Vita della Vergine nella volta della prima cappella di sinistra, a partire dal transetto. Erano, di solito, attribuiti a Gervasio Gatti che ebbe infatti a completarli delle grottesche di contorno, ma anche la lettura del documento di allogazione che nel 1587 conferiva al Gatti l'incarico di quel completamento, non si oppone all'attribuzione al Boccaccino. Il pittore, secondo l'accordo, doveva ricevere per i quadri a olio da porre sulle pareti laterali duecento scudi d'oro: 'Item l'opera a fresco, che resta a farsi in detta Capella sarà pagata in cinquanta Scuti d'oro'. Anche la circostanza che una delle piccole storie ('Gioachino tra i pastori') è ripresa, in modi non spiegabili che con una relazione di dipendenza, in uno dei riquadri della volta di una sala della Torre Pallavicina, opera di Antonio Campi databile al 1557 (cfr. Sacchi, op. cit., p. 337), sta a confermare che le storie della volticella di San Sigismondo già esistevano a quella data. Ma la ricerca va estesa a tutta la prima campata. Nella vela centrale, i due affreschi con la 'Resurrezione' e il 'Giona vomitato dalla balena' sono di attribuzione incerta. Esistono, però, notizie secondo le quali autore del Giona sarebbe

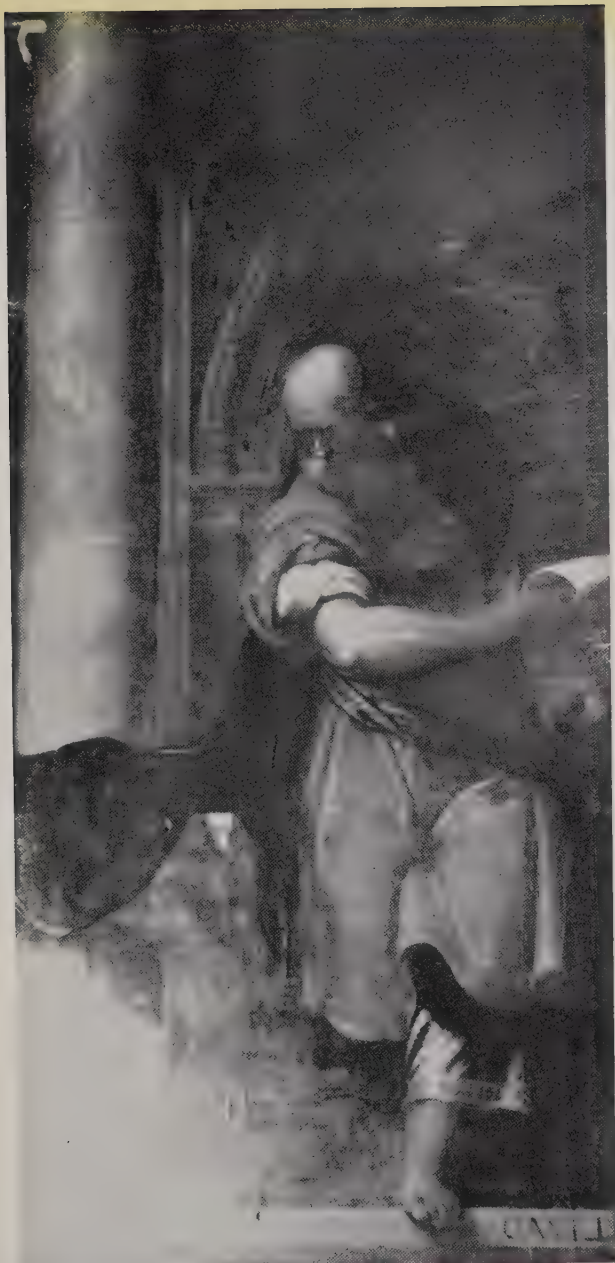


- Camillo Boccaccino: la pala di Santa Maria del Cistello 1525

Praga, Galleria



2 - Camillo Boccaccino: 'L'Eterno Benedicente' 1525



3 - Camillo Boccaccino: 'Il profeta Isaia' 1530 Piacenza, San Vincenzo



4 - Camillo Boccaccino: 'Il profeta Davide' 1530
Piacenza, San Vincenzo



5 - Camillo Boccaccino: 'Madonna in gloria e Santi' 1532

Milano, Brera



6 - Camillo Boccaccino: 'L'Eterno in gloria e gli Evangelisti' 1537



- Camillo Boccaccino: 'L'Eterno in gloria' (particolare)

Cremona, San Sigismondo



8 - Camillo Boccaccino: 'L'Evangelista Matteo' (particolare)

Cremona, San Sigismondo





10 - Camillo Boccaccino: 'L'Adultera' 1537

Cremona, San Sigismondo



11 - Camillo Boccaccino: 'Resurrezione di Lazzaro' 1537

Cremona, San Sigismondo



12 a, b, c - Camillo Boccaccino: 'Storie della vita della Vergine' Cremona, San Sigismondo



13 - Camillo Bocaccino: 'Sposalizio della Vergine'

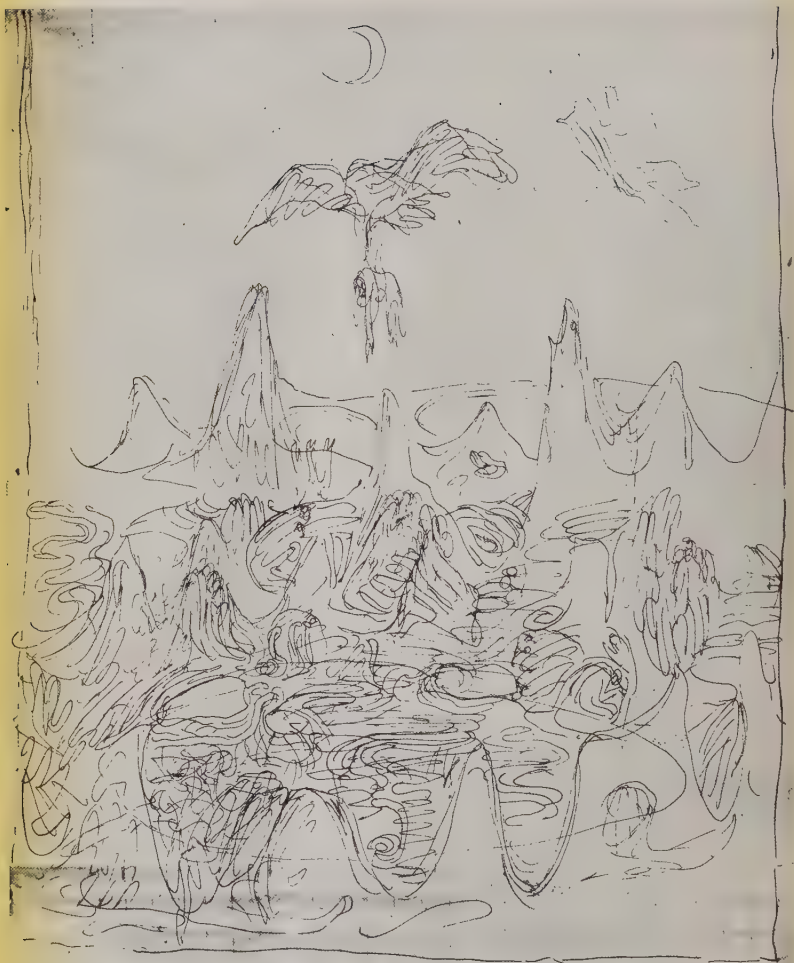
Cremona, San Sigismondo



14 - Andrea Lippi: 'La Chimera che opprime l'uomo' 1911-12

Pistoia, Fonderia Lippi





un Domenico Bolognese presente a San Sigismondo fino al 1540. La datazione s'inserisce assai bene anche nell'economia generale dei lavori della chiesa: finito il presbiterio certo prima del '40, posta in opera in quello stesso anno la pala dell'altar maggiore da Giulio Campi e completati nel frattempo anche i transetti dal medesimo pittore, i lavori continuarono nella navata. Nulla di strano che il Boccaccino fosse chiamato a collaborare anche per questa parte. La 'Resurrezione' citata, infatti, anche se non eseguita completamente dal pittore, ne dipende direttamente, almeno nella concezione e in qualche parte più intensa. E così dicasi della parte ornamentale e dei due profeti, di solito riferiti, con gli altri dei pennacchi della volta, a Bernardino Campi, mentre sono certo della stessa mano che ha affrescato la 'Resurrezione'. La presenza del Boccaccino, infine, va estesa fino alla volta della seconda cappella di destra, sempre partendo dal transetto, che appartiene ancora a questa campata. Eseguita da Bernardino Campi nel 1546, l'anno della morte di Camillo, secondo il Lamo l'incarico sarebbe stato conferito al pittore ancor giovane per interessamento del Boccaccino stesso. Sarà per un'altra volta la pubblicazione di questi affreschi di qualità eccezionale e nei quali vien da sospettare che il Campi si giovasse di idee altissime del maestro. (Com'è noto, egli ne prelevò, alla sua morte, la più parte dei disegni).

Detto di passata che lo scadente autoritratto degli Uffizi non può essere che una derivazione, passo alle attribuzioni più recenti. Il n. 227 della Galleria di Berlino, proveniente dalla Galleria Giustiniani, esposto a Parigi nel 1812 ed inciso allora come Fra Bartolomeo, venne acquistato nel 1815. Il quadro (una 'Madonna col Bambino, San Giuseppe e San Francesco') era ritenuto ai tempi del Waagen ('Konigl. Mus. Verzeichnis der Gemälde Sammlung', Berlin, 1860, p. 12) e del Siret ('Dictionnaire des Peintres', 1883) di Camillo Boccaccino. Ma già il catalogo della Galleria del 1878 recava l'attribuzione al Sodoma che, sul principio del '900, il Bode convertiva in quella, da tutti accettata, al Dosso. Una 'Vergine col Bambino e San Gio. Battista' attribuitagli dal Sacchi presso il Baslini di Milano non è più rintracciabile, e così pure non conosco l'Assunta' esposta nel 1899 a Cremona dalla Famiglia Calciati Crotti, per quanto già lo Schweitzer (l. cit., p. 60), a proposito di quest'ultima esprimesse i suoi dubbî. Quanto all'Assunta' della Famiglia Pagliari, comparsa alla stessa mostra, è forse da identificare con la pala del Museo. Un'ultima citazione, incontrollabile e, per la sede in cui si trova, poco autorevole, è nel catalogo della seconda Esposizione d'arte sacra tenuta a Piacenza nel 1926, compilato da Mons. Vincenzo Pancotti (p. 26), e riguarda un'Incoronazione della Vergine' senz'indicazione di provenienza.

Quanto ai disegni del Boccaccino: oltre a quelli per gli affreschi di San Sigismondo già citati nel testo, è da ricordare anche un 'San Giovanni' a sanguigna della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, riferito a Giulio Campi (n. 55/52), ma invece autografo del maestro per il medesimo Evangelista del catino dell'abside. Ma è la raccolta degli Uffizi a possedere il gruppo più nutrito di disegni di mano del maestro. Tra questi, varrà la pena di pubblicare i più importanti e quelli, soprattutto, che fanno conoscere sue composizioni non altrimenti note. La restituzione del disegno dell'Ashmolean Museum di Oxford, che il Parker (in 'Old Master Drawings', XII, 1938, p. 51) ha giustamente collegato al medaglione della volta di San Sigismondo con gli 'Angeli che portano la croce', e del suo 'verso', mirabile e ritenuto dal Venturi e dal Ricci di mano del Correggio (cfr. la sua monografia, 1930, a tav. CCLXVII), è una traccia sicura per cercare nel folto dei disegni riferiti al maestro

parmense. Per cominciare da quelli riprodotti dal Ricci: gli schizzi del Louvre (tav. CCLXVIII) hanno precise rispondenze nei fregi di Cremona, il 'putto con il simbolo di S. Giovanni Evangelista' della collez. Robert Witt (tav. CCXLV a), certamente del Boccaccino, è forse anch'esso un primo pensiero per San Sigismondo.

ALESSANDRO PARRONCHI

ANDREA LIPPI

(1888-1916)

A VOLER FARE un quadro della scultura europea dei primi di questo secolo si otterrebbe forse uno dei panorami più ricchi di grandi 'glorie defunte' che in qualsiasi altro periodo della storia dell'arte. Quasi mai in uno stesso tempo si riuniscono insieme tanti nomi famosi dei quali così poco è sopravvissuto per le generazioni successive di vivo e stilisticamente significativo. Ma anche a non volere aver l'aria di dare un giudizio sbadato di quel periodo, consideriamo come esso sia la naturale conclusione di un secolo che, fin dall'inizio, aveva indirizzato la scultura al culto del monumentale. Nel monumentale, e nel monumento, si rifugiava, oltre a un inguaribile e imprecisato senso di idealismo, l'esaltazione di glorie nazionali e di ideologie sociali e umanitarie, e la celebrazione di figure e avvenimenti storici. Si viveva, umanamente e socialmente, in cospetto di un 'piano monumentale'. E lo scultore, anche se veniva richiesto come ritrattista, non si concepiva in realtà che come costruttore di simili macchinosi trofei, sollevato al ruolo di poeta epico e bardo nazionale. Questo spiega le grandi fame di Rodin, ossessionato in fondo da temi e miti tutti personali, di Meunier, che diviene, e potrebbe considerarsi tutt'oggi, il poeta del proletariato, di Victor Rousseau, maestro di squisitezze e capricci erotici, delle concezioni realistico-cavalleresche dello spagnolo Agustin Querol, delle matte bestialità dello slavo Ivan Mestrovic...

L'aspirazione al grande che in tali artisti si manifesta viene quasi completamente assolta da una preoccupazione di rigore formale. E anche se un ricco fermento corre, attraverso tutto l'Ottocento, nelle coscienze degli artisti più avvertiti (e sono molti di quei francesi che fanno camminare a gran passi, lungo tutto il secolo, la storia della pittura, a trattare la plastica genialmente: Géricault, Daumier, Degas,

Renoir, Gauguin...; mentre da noi il seme della ribellione viene bonariamente gettato da Adriano Cecioni) nessuno di questi fremiti è avvertito alla superficie. Mai meglio che in quest'arte si compie allora, automaticamente e direi con chiarezza, la scissione tra il fare stilisticamente incontrollato dell'arte ufficiale e il lavoro segreto di approfondimento e di investigazione del nuovo. E per l'Italia, tra gli ultimi dell'Ottocento e i primi del Nove, l'opera solitaria e tenace di Rosso, quella altrettanto solitaria se pure istintiva e abbandonata di Gemitto, procedono all'ombra del traffico di commissioni che incrociano verso gli studi dei Rivalta, Bistolfi, Rubino, Trentacoste, Cifariello, Canonica, Ierace, Ximenes, ecc.

*

Ma accade alle volte il fatto insolito. E tale mi sembra essere quello di uno scultore che, per educazione e per istinto personale portato a sentire e esprimersi nel genere monumentale non solo, ma ad avere dell'arte un concetto essenzialmente teorico, poté per la forza del suo temperamento dar vita a un'espressione che ha raggiunto una qualità e un'altezza che le fanno superare il suo tempo e le permettono di arrivare fino a noi ancora carica di suggestione.

È lo scultore Andrea Lippi di Pistoia, nato nel 1888 e morto ventottenne, nel 1916. Nella sua esperienza, che si è svolta solitaria e si è chiusa precocemente senza uscire dall'ambito di un'angusta provincia, si condensa e quasi si compendia tutto lo spirito e il costume del decadentismo scultorio europeo: ma concentratosi fino al punto di acquistare forza di simbolo, esso raggiunge insieme un parossismo dinamico e una coerenza di forme che lo fanno diventare cosa diversa e nuova. Andrea Lippi non partecipò alle ricerche plastiche cubiste e futuriste, ma nemmeno rimase estraneo al clima di rinnovamento che le determinò. La sua formazione, avvenuta rapidamente in un ambiente che non poteva non essere un focolaio d'ammirazione per l'arte ufficiale, rimase subito vivamente improntata a una sorta di lirismo simbolistico che sostanzialmente non è in contraddizione col momento in cui visse. Se anche avesse voluto farlo, la vita, brevissima, non gli dette tempo di modificare questo suo orientamento. Una malattia che ne consumò gli ultimi anni, e gl'impedì di arruolarsi in guerra, lo aiutò forse a chiudere senza scampo in una sfera dolorosamente ideale le sue concezioni artistiche. Ma riaprendo gli occhi oggi sulla sua opera essa non può non apparirci singolare. E col di-

stacco col quale essa ci si presenta, ci è possibile di vederla come qualcosa di storicamente certo e di stilisticamente evidente.

I

Andrea Lippi nacque all'arte nella fonderia del padre, il cav. Pietro Lippi, in Pistoia. Una fonderia celebre, nella quale furono gettate opere di scultori maggiori e minori, italiani e stranieri, in gran numero. Da Calandra che vi fuse il fregio del Parlamento e il monumento al Principe Amedeo di Torino, a Querol che vi fece fondere i rilievi per il monumento ai Martiri di Saragozza. (I libri della fonderia registrano ancora il monumento a Ferruccio del Gallori, il monumento a Colombo del console argentino Arturo Dresco, il monumento al generale Cialdini di Tito Pardo, il monumento a Alessandro Vittoria di Edoardo Rubino, e infiniti altri...). Un ambiente era quello che per la ricchezza degli esempi e per la frequenza dei contatti poteva ben considerarsi privilegiato e aggiornato rispetto a tutta la produzione del tempo. Non soltanto tuttavia son da tener presenti per la formazione del giovanissimo scultore gli ospiti di maggior riguardo che approdavano alla Fonderia Lippi circondati di aureola più fulgida, ma anche i calchi di antiche opere e decorazioni e di ogni genere di imitazioni che in quell'epoca vi si foggiano. Dietro queste varie suggestioni il ragazzo deve essersi mosso prestissimo. Al suo settimo, ottavo anno si fanno risalire le prime prove in cera. E deve aver acquistato molto per tempo quella rapidità e snellezza del modellato che caratterizzerà le sue opere future.

Da principio era aiuto nella fonderia, dava mano ai lavori di rifinitura e rinettatura. Ma presto incominciò a esercitarsi in piccoli bozzetti, e qualcuno ancora ne conserva il fratello Ulisse, insieme ai calchi delle opere maggiori, alle prove d'Accademia, alle placche e a una bella serie di disegni, in Pistoia, nei locali della Fonderia. Poi dové necessariamente cimentarsi in lavori d'ordinazione; ma è da immaginarsi come restar fisso al livello delle commissioni dovesse esser faticoso per un ingegno che, non appena sarà capace di esprimersi a suo piacimento, amerà spingersi per una via diametralmente opposta a quella del gusto comune. Ci soccorre, di questo tempo, un suo busto per un monumento a Umberto I^o da porsi nel Tiro a Segno di Savona; a darci modo di vedere come nella descrittiva immagine ottocentesca, Andrea intervenga a rabbuffare spiritosamente baffi e so-

pracciglia, fino a darci, con vena un poco umoristica, un'immagine viva.

Quanto dura, per Lippi, questo tempo di prove? Verosimilmente fino al 1906, anno d'iscrizione all'Istituto di Belle Arti in Firenze. L'Istituto di Belle Arti, cioè l'Accademia, che, in quell'epoca, è il vivaio d'infezione dal quale i giovani sentono più o meno imperioso, presto o tardi, il bisogno di purificarsi, l'Accademia accogliendo il giovane Lippi col fasto della nuova retorica, dei maestri Rivalta e De Carolis, ha forse l'ufficio di sgombrare dalla sua mente il bozzettismo di maniera che meglio si adattava ai lavori d'ordinazione. Dello stile aulico il Lippi s'investe e assume la serietà, e si tratta di un passo per lui decisivo. Dovrà sforzarlo a una interpretazione personalissima, e da qui in avanti l'intonazione della sua opera cambia, alla versatilità giovanile subentra, ormai decisamente, un'impostazione lirica.

*

Questo è il passo che mi pare importante stilisticamente, e più mentalmente, all'inizio dell'esperienza del Lippi; la sua ferma rinuncia a una scultura di tocco. È il suo temperamento a decidere; ma notiamo quanto ciò sia in contrasto con le abitudini di un'epoca in cui la scultura proprio nelle continue rotture di piani si compiace di trovare gli estremi sia del diletto voluttuoso che del più positivo, alacre senso d'indagine. Fino al tocco atmosferico, al controluce scultorio di Rosso, che raggiunge la massima contaminazione con la pittura. Ma Rosso è temperamento anticlassico; mentre al classicismo si ricollega lo stile anticheggiante di Gemitto, coi suoi volumi continui, lentamente snodati. In altro modo, Lippi, mentre rimane all'Accademia, ha quel che si dice un risentimento classico. E si sceglie i modelli.

Un suo compagno di allora, lo scultore Francesco Petroni di Lucca, ci ha testimoniato che la sua scelta fu fin dal principio ardita e, sembra di poter aggiungere, scarna. Se nell'ambito dell'Accademia egli si orienta, più che verso Rivalta, verso De Carolis, meglio che non la vaga ispirazione a Michelangelo di quest'ultimo lo commuove quella, storicamente autentica e di prima mano, degli scultori manieristi del Cinquecento visti al Museo Nazionale. Anche la Battaglia e il Trionfo di Sileno di Bertoldo, ma più precisamente il michelangiolismo dell'Ammannati, di Vincenzo Danti, del Tribolo. Si fa una passione di opere come il Perseo e il rilievo dell'Andromeda del Cellini, la Morte del Conte Ugolino di Pierino

da Vinci e specialmente il Serpente di Bronzo del Danti, che diventa il suo modello preferito. E il seguito immediato della sua opera dimostra che quelle opere lo hanno impressionato in modo indelebile.

Quel che stilisticamente Lippi ne trae è un modo di plasmare 'disegnativo', affidato a una linea mossa da un'irruenza leggera, da un impeto aereo; è la spiccata preferenza verso un bassorilievo pittorico in cui il pittoricismo sia dato non da una rottura dei piani ma dal loro estremo schiacciarsi e muoversi sotto un impulso lineare incessante. È la trattazione dello 'stacciato', che da Donatello al Danti, al Mochi, agli stuccatori del Settecento è rimasto l'essenza del bassorilievo. A questi anni appartengono alcuni studi di cui rimangono calchi; prove allora, sembra, ammiratissime. L'esempio conclusivo di questa esperienza lo abbiamo nella medaglia inviata nel 1910 — l'anno successivo al diploma dell'Accademia che gli aveva valso anche un viaggio-premio a Venezia — al concorso per una medaglia commemorativa della caduta (1902) e riedificazione (1911) del campanile di S. Marco. Tra i giudici di questo concorso furono Ximenes, Rivalta, Jerace. Lippi ottenne il primo premio, definito tuttavia 'd'incoraggiamento', con una medaglia della quale, unico tra i concorrenti, ebbe considerate le due facce. È interessante leggere nel responso della giuria, che reca la firma di Ximenes, dopo gli apprezzamenti, l'appunto che si fa al suo lavoro: 'Le glorie che dovrebbero apparire vaporosa visione di fronte a ciò che è materiato da forma architettonica solida e forte, prendono la mano pel rilievo al resto, producendo lo squilibrio lamentato.' Come si vede l'osservazione rivolta al Lippi, e che poi dovrà ripetergli, in forma privata, il Calandra, è che 'le figure irreali degli angeli hanno più consistenza delle architetture'. Essa doveva apparire al Lippi dettata da un ben misero spirito realistico, laddove proprio in questa libertà trovava anche ideologicamente prestigio la sua composizione. La quale è di un ritmo squisito, di una finezza che denota in lui l'attento osservatore di eleganze manieristiche più che quattrocentesche; un po' spinto anzi in questa direzione, che egli dovrà in seguito comprimere, consolidare.



Presto lo sostiene e lo sprona l'apprezzamento e l'incitamento di un maestro: Bistolfi. A proposito del quale, dal momento che lo scultore piemontese è stato assunto a ruolo

di emblema nonché testa di turco del passatismo, converrà riconoscere che ebbe una certa sostenutezza e nobiltà di temperamento, mentre una naturale generosità d'animo lo faceva apertissimo verso il nuovo e amico dei giovani più rivoluzionari; e anche col Lippi egli si dimostrò, più che maestro, un amico. A parte che Bistolfi fosse allora nome di indiscutibile prestigio; ma, l'autore dell'Orma e delle Spose della morte, oggi semplicisticamente identificato con un'idea di deteriore barocchismo moderno, ebbe come plastico una sua linea che corre parallelamente alla sostenutezza classico barocca intrisa di sentimentalismo dei Poemi Conviviali e degli Inni pascoliani; per cui risulta improprio l'averlo additato a dileggio delle nuove generazioni ormai uniformemente e indistintamente illuminate 'a giorno' da tubi fluorescenti. Nel cattivo gusto fine Ottocento Bistolfi è molto affondato, non direi però naufragato; anche se i 'nuovi' ebbero pieno diritto, dovendo riparare all'usura formale causata da tanto spreco di sentimento, di voltare le spalle anche a lui.

Bistolfi era pienamente convinto dell'ingegno di Lippi, anche se ovviamente parole come 'tentativi', 'sogno', 'speranze', ricorrono nelle sue lettere allo scultore pistoiese, lasciando intendere come la sua tumultuosa tormentata forma espressiva dovesse apparirgli lontana da una sicura realizzazione. Tuttavia egli lo spinge, ai primi del '12, a preparare un gruppo per Venezia. E sarà la *Chimera che opprime l'uomo*, esposto alla X Biennale, appunto, del '12. E l'anno dopo darà il suo voto — e sarà l'unico — a Lippi, nel Concorso Baruzzi di Bologna. In seguito resterà con lui in contatto epistolare per informazioni e consigli sulle opere.

II

Ma la vera, breve e intensissima opera del Lippi si sviluppa, oltre che da queste facilmente rintracciabili ascendenze giovanili, dietro tutt'altro ordine di pensieri e di immaginazioni. Sorge per esagitata e commossa fantasia dalla lettura di pagine di poesia e di critica che per avere improntato di sé tutta la cultura del secondo Ottocento europeo ed esser filtrate da noi in un primo tempo con la Scapigliatura, non hanno perso di magica virulenza ai primi del nuovo secolo, neppure all'atto di venir trapiantate in un terreno di provincia così chiusa e appartata sebbene assetata di contatti e di collaborazione coi centri più vivi, qual'è la Pistoia di quegli

anni, la Pistoia della 'Tempra'. Tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e il primo del Nove, si riscontra da noi il più gran numero di traduzioni di Poe. E se allora quella che si diffonde è soprattutto la fama del narratore, anche la sua poetica fa presa sugli ingegni più attenti; e Lippi in un suo taccuino del '10, si trascrive i paragrafi del Principio poetico. I temi fondamentali di quella nuova poetica cominciano ad animare la sua opera cosciente, tutta compresa tra il '10 e il '16, anno della morte. Poe e, prestissimo, Baudelaire; se la prima opera di grandi dimensioni, il tentativo più vasto, la già ricordata *Chimera che opprime l'uomo*, del '12, prende lo spunto dal famoso poemetto in prosa di Baudelaire: *Chacun sa chimère*. E nel '13, dovendo unire alle opere presentate al concorso Baruzzi a Bologna una relazione sugli intendimenti artistici seguiti, non esita a parafrasare i termini essenziali della poetica simbolista: leggi divine che l'artista coglie nelle corrispondenze naturali, sincretismo sensibile che si attua nell'unità dell'opera d'arte. Oltreché per l'opera più importante, il bozzetto *Campane*, egli trascrive addirittura il passo della poesia di Poe dal quale ha tratto ispirazione.

Questa coscienza romantica di un valore simbolico dell'arte, formatasi nel Lippi, si trasfonde potenziandola singolarmente nella sua formazione classico-manieristica, dando vita a una forma del tutto eccezionale, che anziché appagarsi dei propri ideali e dei propri miti soffre e non fa che esaltarsi del bisogno di sanare la sproporzione che c'è tra essi e le 'figure' che possano accoglierli adeguatamente. Per questa sofferenza l'arte del Lippi si salva dalla corruzione formale di un'epoca proprio in quanto più vi affonda, offrendone quasi un brevissimo, denso riassunto: trofei di concezioni ambiziose e malsane che bruciano perché rinasca qualcosa di vivo, e, una volta presi dalle fiamme, già si trasfigurano, riattingendo un istante il miracolo di un'espressività lancinante prima che ne siano fatti tizzoni anneriti.

*

Che la fede romantica e l'ispirazione simbolista di Lippi non fossero semplici infatuazioni, ma manifestazioni d'un sentimento profondo lo testimoniano brevi ma interessantissimi scritti lasciati dal giovane scultore, pel quale evidentemente l'atto creativo era fatto di sostanza poetica. Non divagava dall'attività di scultore, verso la quale si sentiva trascinato, ma sapeva anche dar voce, chiamare per nome i

fantasmi. Ci ha lasciato qualche sonetto, qualche poesia in metro libero, qualche poemetto in prosa tra cui uno è una lettera d'amore databile agli anni dell'Accademia, più tardi elaborata e spogliata del superfluo, altri invece sono di carattere simbolistico e misteriosofico. Aggiuntavi qualche nota di quella che chiameremo la sua poetica, a cui s'è accennato.

Vien fuori da questo complesso non vasto una romantica, foscoliana figura di giovane artista che, quasi senza avvertire il freddo dirompente della nuova età che s'affaccia nel ritmo interrotto dei futuristi, sollecitato da un insopprimibile bisogno di canto, si esprime in forme arcaiche ma tendenti, come tende la sua scultura, all'estremo e al conciso.

Ecco come egli approfondisce, in una nota critica, il senso dell'«oggetto». 'Io mi sono occupato più volte molto seriamente a dire quale differenza passa tra uno specchio una spazzola e un candeliere e mi sono convinto che la forma sola dell'oggetto è trascurabile se a quella non sono espresse insieme tutte le altre qualità con tutti gli accessori e gli attributi che gravano su questi oggetti e gli attribuiscono quasi col tempo una intelligenza un potere che fa paura'.

Ora, a dimostrare come una simile convinzione del Lippi non avesse origine soltanto letteraria e soltanto mentale, vogliamo riportare un frammento che ci svela come essa sia affiorata da un fondo di sensibilità trasfigurante, di tenera, umanissima commozione. È scritto dal suo letto di malato.

'Bisogna ritrovarsi a tutto prima di morire, dice la Teresa ma però c'è un crepuscolo meraviglioso e la carretta rossa spicca contro la terra bigia ma la palla del letto mi para le foglie verdi ma non importa guardo il cielo dove pigolano gli uccelli attraverso le nuvole e una stella bianca apparisce all'improvviso. Sicuro non si può prendere la Teresa e staccarla da tutto questo nessuno ne ha il diritto. Mentre scrivo mi diverto a guardare le nuvole che cambiano sempre ecco Sordello che abbraccia Virgilio piano piano Virgilio diventa un pipistrello Dante sparisce ecco il pipistrello diventa un coro d'angeli e il terzo cielo il cielo di Venere Dio meraviglioso il cielo di Venere diventa un leone'.

È un tramonto d'un'altra epoca, che potrebbe appartenere all'adolescenza di qualsiasi poeta, ma si colloca tanto bene a salvare nella sua limpidezza perlacea quella particolare epoca che è tutta un cielo al tramonto trattato spesso coi colori più truculenti. In essa Campana affonda, e ne riemerge stupendamente. E anche Lippi, per quanto vi debba lasciare, con la vita, ogni speranza di superarla ideologicamente, la trascende: per la violenza del suo impegno. Ma è fatale che egli non possa che eccezionalmente vederla nel-

l'aspetto calmo, idillico, che ci appare nel frammento riportato. Un accento di tragedia prevale quasi sempre. Così in questo sonetto che, più che un altro espressamente intitolato *Al destino*, sembra chiudersi come un'epigrafe sulla sua bruciante esperienza.

Quando tramonta il dì sorge il mio canto
e la mia gioia non è il dì di festa
canta l'anima mia se la tempesta
cuopre la terra nel suo fosco manto.

Allor se il lampo illumina la testa
ricuopre il tuono il grido del mio vanto
mentre una nube si discioglie in pianto
nel mio secreto che nel cor mi resta.

Tinge or di sangue il rosso dei tramonti
per me la vita cui non seguò invano
per cupe valli verso aridi monti

forme divine, per lasciar l'umano
segno che solo non vorrà confronti.
E il canto sorgerà dalla mia mano.

III

La scultura di Lippi si è definita simbolista. Ma vediamo come questo simbolismo si forma. Il gusto lugubre e mortuario, che la contraddistingue, non ha altra origine che la predilezione manieristica per le 'anatomie', che al Lippi s'impongono a un certo momento come motivo essenziale della composizione. Ma vivendo nel suo tempo, e accogliendo lo spirito di quella corrente che originatasi col neoclassicismo visionario di Blake è corsa lungo tutto l'Ottocento, attraverso ai Preraffaelliti, ai Simbolisti e ai Nabis, fino a che non è dilagata genericamente nello stile floreale, egli ne sviluppa quell'attrazione per il mostruoso e deforme e quella preferenza per gli stati d'angoscia che formeranno di lì a poco il succo dell'Espressionismo. Nel Lippi è il gusto liberty che lotta per mortificare e costringere l'ispirazione classica, libera altrimenti di allargarsi ai moduli e registri accademici, e che accentua l'ipertensione e contorsionismo, lo stravolgersi visionario della figurazione, e, se vogliamo, l'insistere in un bizantinismo dell'espressione. Più precisamente, lo stinarsi della pelle sui teschi (dei modelli anatomici) e approfondirsi del vuoto delle occhiaie, e asciuttarsi la bocca dal terrore, sembra avvenire per un riecheggiamento senza fine dell'Urlo di Munch.

Ma in apparente contrasto con l'inserzione precisa nel

filo di questa corrente stanno i soggetti scelti dal Lippi, che appaiono sempre carichi di un significato solenne ed enfatico: proprio di quel 'sublime tradizionale' che sarà tanto invisibile ai futuristi. Egli li cerca nel mondo classico (Primavera, Corsa antica) e mitologico (Fetonte, le Eliadi, Andromeda, le Parche, i Demoni, le Erinni, i Ciclopi), o in allegorie (Vittoria, Terra, Cariatide, Sonno, Fratellanza Umana), in soggetti religiosi (Crocifissione, Deposizione) o in ispirazioni letterarie, da Dante, Shakespeare, Poe, Baudelaire (Inferno, Acheronte, Torre dei venti, Ariele, Calibano, le Campane, la Chimera). Ma qualche volta, a darci il senso di quanto il lavoro dello scultore si sia elevato a un grado di operazione intellettualmente cosciente, ecco anche delle realtà immediate, come il Lavoro, lo Sciopero, la Guerra, che destano subito un'eco drammatica ed emozionante. Nel complesso si può dire che sia un insieme di soggetti dai quali traspare il gusto del tempo, ma che nel loro organizzarsi e soprattutto nell'intensità con cui sono realizzati rivelano un mondo di autentica fantasia che si sovrappone al tempo. Essi formano la sostanza della sua ispirazione e hanno un valore nel loro insieme, indipendentemente dalla successione cronologica della sua opera, che peraltro è da restringersi in un periodo molto breve.

E tutto lascia supporre che il Lippi, una volta raggiunta negli anni dell'Accademia la sicurezza del suo mezzo espressivo, abbia visto subito spiegarsi davanti come 'foresta di simboli' l'insieme delle sue opere future. Ne fanno fede i raggruppamenti per soggetti da lui stesso elencati, e il fatto che egli vagheggiasse, in un disegno, la possibilità di raccogliere i gruppi di maggior mole in un unico insieme. (Pensiamo a quanto sia, allora, ossessionante l'idea dei grandi cicli scultorei: il monumento progettato da Meunier in Lovanio, realizzato dopo la sua morte a Bruxelles, e il monumento di Kossovo, pure soltanto vagheggiato dal Mestrovic).

Il concepire per simboli determina nella plastica del Lippi un nascere aggroppato e involuto, e insieme impetuoso, che il movimento ora più trattenuto ora più violento aiuta a svilupparsi. Non si raggiunge mai una quiete aperta e distesa, anzi c'è come un ristagnare doloroso, mai compiaciuto, nel momento larvale della figurazione, che il movimento continuo, tentacolare, serpentino, vieppiù esaspera. Qualcosa di molto vicino all'assottigliarsi esangue delle forme adolescenti di Minne, e all'involgersi in spire cristalline delle

spose-peccatrici di Toorop. Ma nel Lippi, la materia, sempre instabile, mai ferma, serba per così dire l'impronta di qualcosa che continuamente trascorre.

*

Ma non si parlerebbe più a lungo della scultura del Lippi così in generale, senza in qualche modo tradirla nella effettiva realtà delle sue concezioni.

C'è un gruppo di opere nelle quali l'insegnamento accademico si corona nel riportare a effetti di leggerezza impalpabile moduli di un manierismo classicheggiante. È innanzi tutto il bozzetto *Martiri del libero pensiero* (1910), dove, in vista di una realizzazione monumentale, si edifica sapientemente il gruppo che partendo dal tronco d'uomo abbattuto sul piedestallo sale lungo il corpo abbandonato della donna fino alla figura in alto dell'angelo consolatore, il cui volto, e il gesto del braccio sollevato, staccano appena contro un fondo alzato a ventaglio. Nello scivolo dei piani, nell'accostarsi delle masse in gruppo serrato, è visibile, al di sopra dell'esaltazione retorica, la solidità monumentale della scultura.

La *Corsa antica* (1912) non è un passo avanti oltre questa realizzazione. Essa piuttosto riprende nostalgie classiche, come, e forse meglio, avviene in una serie di targhette, tra le quali notevoli la *Primavera*, le *Tre grazie*, il *Fetonte*, la *Fuga di cavalli* con un nudo giacente in primo piano, i *Centauri*, le *Vittorie*. Nella *Corsa antica* già l'asimmetria del blocco del rilievo indica il distaccarsi dalle facili cadenze del formulario accademico. E nella leggerezza dei dettagli gli esempi della scultura manieristica si dimostrano vivacemente operanti: nella delicatezza delle quadrighe appena affioranti sul fondo, sotto il digradare del circo dove gli spettatori sono appena indicati in due figure a destra e in un sottile sfumare inseguito a lievissimi colpi di stecca. Sul proscenio, che due trofei ai lati formano quasi inavvertitamente, è un atleta travolto come da un'onda, una ripresa dell'uomo abbattuto dei *Martiri del libero pensiero* e un anticipo della figura che apparirà nel rilievo della *Torre dei venti*.

Di seguito alla *Corsa antica* potremo considerare i *Titani* (1912) e l'*Allegoria*, soggetti che ancora, nella bellezza dell'impianto snodato, trasudano tuttavia di sapienza accademica.

Del '12, esposta alla X Biennale veneziana di quell'anno, è la *Chimera che opprime l'uomo* [tavola 14] l'opera più impegnata del Lippi ma non la più alta. È il bozzetto dei *Martiri* a dare

il suggerimento per il motivo terminale del gruppo: quello della figura vampiresca aggrappata al collo dell'uomo; ma più che riprendere il fondo alzato a semicerchio dietro la figura dell'angelo consolatore si direbbe che essa ripeta le vere e proprie branchie laterali del cobra. È ancora, entro la dignità formale dell'opera, il sostenersi di un sentimento retorico: in tutta l'impostazione del gruppo, nella sua stessa ampiezza eccessiva, e nella testa della figura. Ma è l'ultima volta che questo interviene. Forse non interamente soddisfatto di questa prova, che dovè pure fruttargli la fama maggiore se ancora è quasi la sola cosa che di lui generalmente si ricordi, Lippi da allora si concentra, e nelle dimensioni e nella forma, in uno studio più attento.

Della fine del '12 o dei primi del '13 è il bozzetto *Campane* (presentato al concorso Baruzzi in Bologna in una relazione datata 31 marzo 1913). Il gruppo (del quale ci spiace di non poter offrire una riproduzione) è di particolare importanza per definire il valore formale e il simbolismo del Lippi. L'insieme ha forma torreggiante, ed è visibile in prevalenza da tre prospetti: il frontale e i due laterali, ma in modo da sfruttare al possibile lo sfuggire dei piani. La composizione è formata dalle figure di due campanari che tirano l'estremità delle corde delle campane, mentre in basso a sinistra a guisa di piedistallo gira sfuggendo l'inizio della scaletta del campanile e in alto stende le ali un pipistrello. Sentiamone la giustificazione stilistica datane dal Lippi stesso nella sua relazione: 'Ho tentato di riunire in un solo effetto artistico le diverse sensazioni nell'armonia discordante delle campane. Tutto il sentimento si dovrà concentrare nell'espressione delle teste delle mani e nel movimento delle corde. - Le chiavi le scale del campanile il pipistrello, daranno un'idea di altre risposdenze di moto di suono di odore necessari a completare l'effetto - Poiché non succede mai una cosa isolata e per un senso solo. Il mio bozzetto vive dunque nella sua *Unità* (condizione vitale di qualunque opera d'arte) ed ogni più piccolo dettaglio è matematicamente calcolato e subordinato all'espressione totale del lavoro - La distanza e la posizione delle teste e delle mani l'inclinazione delle braccia certe rotondità di forme ed apparenti sproporzioni, *volute*, rappresentano la *forma del suono* allo stesso modo che la forma fisica di un uomo corrisponde perfettamente alla sua interiore personalità.'

La relazione si conclude con queste parole: 'fare insomma un'arte che rifletta chiaramente le aspirazioni e le idealità della nostra ansiosa vita moderna'. E sono termini solo ap-

spose-peccatrici di Toorop. Ma nel Lippi, la materia, sempre instabile, mai ferma, serba per così dire l'impronta di qualcosa che continuamente trascorre.



Ma non si parlerebbe più a lungo della scultura del Lippi così in generale, senza in qualche modo tradirla nella effettiva realtà delle sue concezioni.

C'è un gruppo di opere nelle quali l'insegnamento accademico si corona nel riportare a effetti di leggerezza impalpabile moduli di un manierismo classicheggiante. È innanzi tutto il bozzetto *Martiri del libero pensiero* (1910), dove, in vista di una realizzazione monumentale, si edifica sapientemente il gruppo che partendo dal tronco d'uomo abbattuto sul piedestallo sale lungo il corpo abbandonato della donna fino alla figura in alto dell'angelo consolatore, il cui volto, e il gesto del braccio sollevato, staccano appena contro un fondo alzato a ventaglio. Nello scivolo dei piani, nell'accostarsi delle masse in gruppo serrato, è visibile, al di sopra dell'esaltazione retorica, la solidità monumentale della scultura.

La *Corsa antica* (1912) non è un passo avanti oltre questa realizzazione. Essa piuttosto riprende nostalgie classiche, come, e forse meglio, avviene in una serie di targhette, tra le quali notevoli la *Primavera*, le *Tre grazie*, il *Fetonte*, la *Fuga di cavalli* con un nudo giacente in primo piano, i *Centauri*, le *Vittorie*. Nella *Corsa antica* già l'asimmetria del blocco del rilievo indica il distaccarsi dalle facili cadenze del formulario accademico. E nella leggerezza dei dettagli gli esempi della scultura manieristica si dimostrano vivacemente operanti: nella delicatezza delle quadrighe appena affioranti sul fondo, sotto il digradare del circo dove gli spettatori sono appena indicati in due figure a destra e in un sottile sfumare inseguito a lievissimi colpi di stecca. Sul proscenio, che due trofei ai lati formano quasi inavvertitamente, è un atleta travolto come da un'onda, una ripresa dell'uomo abbattuto dei *Martiri del libero pensiero* e un anticipo della figura che apparirà nel rilievo della *Torre dei venti*.

Di seguito alla *Corsa antica* potremo considerare i *Titani* (1912) e l'*Allegoria*, soggetti che ancora, nella bellezza dell'impianto snodato, trasudano tuttavia di sapienza accademica.

Del '12, esposta alla X Biennale veneziana di quell'anno, è la *Chimera che opprime l'uomo* [tavola 14] l'opera più impegnata del Lippi ma non la più alta. È il bozzetto dei *Martiri* a dare

il suggerimento per il motivo terminale del gruppo: quello della figura vampiresca aggrappata al collo dell'uomo; ma più che riprendere il fondo alzato a semicerchio dietro la figura dell'angelo consolatore si direbbe che essa ripeta le vere e proprie branchie laterali del cobra. È ancora, entro la dignità formale dell'opera, il sostenersi di un sentimento retorico: in tutta l'impostazione del gruppo, nella sua stessa ampiezza eccessiva, e nella testa della figura. Ma è l'ultima volta che questo interviene. Forse non interamente soddisfatto di questa prova, che dovè pure fruttargli la fama maggiore se ancora è quasi la sola cosa che di lui generalmente si ricordi, Lippi da allora si concentra, e nelle dimensioni e nella forma, in uno studio più attento.

Della fine del '12 o dei primi del '13 è il bozzetto *Campane* (presentato al concorso Baruzzi in Bologna in una relazione datata 31 marzo 1913). Il gruppo (del quale ci spiace di non poter offrire una riproduzione) è di particolare importanza per definire il valore formale e il simbolismo del Lippi. L'insieme ha forma torreggiante, ed è visibile in prevalenza da tre prospettivi: il frontale e i due laterali, ma in modo da sfruttare al possibile lo sfuggire dei piani. La composizione è formata dalle figure di due campanari che tirano l'estremità delle corde delle campane, mentre in basso a sinistra a guisa di piedistallo gira sfuggendo l'inizio della scaletta del campanile e in alto stende le ali un pipistrello. Sentiamone la giustificazione stilistica datane dal Lippi stesso nella sua relazione: 'Ho tentato di riunire in un solo effetto artistico le diverse sensazioni nell'armonia discordante delle campane. Tutto il sentimento si dovrà concentrare nell'espressione delle teste delle mani e nel movimento delle corde. - Le chiavi le scale del campanile il pipistrello, daranno un'idea di altre risposdenze di moto di suono di odore necessari a completare l'effetto - Poiché non succede mai una cosa isolata e per un senso solo. Il mio bozzetto vive dunque nella sua *Unità* (condizione vitale di qualunque opera d'arte) ed ogni più piccolo dettaglio è matematicamente calcolato e subordinato all'espressione totale del lavoro - La distanza e la posizione delle teste e delle mani l'inclinazione delle braccia certe rotondità di forme ed apparenti sproporzioni, *volute*, rappresentano la *forma del suono* allo stesso modo che la forma fisica di un uomo corrisponde perfettamente alla sua interiore personalità.'

La relazione si conclude con queste parole: 'fare insomma un'arte che rifletta chiaramente le aspirazioni e le idealità della nostra ansiosa vita moderna'. E sono termini solo ap-

spose-peccatrici di Toorop. Ma nel Lippi, la materia, sempre instabile, mai ferma, serba per così dire l'impronta di qualcosa che continuamente trascorre.



Ma non si parlerebbe più a lungo della scultura del Lippi così in generale, senza in qualche modo tradirla nella effettiva realtà delle sue concezioni.

C'è un gruppo di opere nelle quali l'insegnamento accademico si corona nel riportare a effetti di leggerezza impalpabile moduli di un manierismo classicheggiante. È innanzi tutto il bozzetto *Martiri del libero pensiero* (1910), dove, in vista di una realizzazione monumentale, si edifica sapientemente il gruppo che partendo dal tronco d'uomo abbattuto sul piedestallo sale lungo il corpo abbandonato della donna fino alla figura in alto dell'angelo consolatore, il cui volto, e il gesto del braccio sollevato, staccano appena contro un fondo alzato a ventaglio. Nello scivolo dei piani, nell'accostarsi delle masse in gruppo serrato, è visibile, al di sopra dell'esaltazione retorica, la solidità monumentale della scultura.

La *Corsa antica* (1912) non è un passo avanti oltre questa realizzazione. Essa piuttosto riprende nostalgie classiche, come, e forse meglio, avviene in una serie di targhette, tra le quali notevoli la *Primavera*, le *Tre grazie*, il *Fetonte*, la *Fuga di cavalli* con un nudo giacente in primo piano, i *Centauri*, le *Vittorie*. Nella *Corsa antica* già l'asimmetria del blocco del rilievo indica il distaccarsi dalle facili cadenze del formulario accademico. E nella leggerezza dei dettagli gli esempi della scultura manieristica si dimostrano vivacemente operanti: nella delicatezza delle quadrighe appena affioranti sul fondo, sotto il digradare del circo dove gli spettatori sono appena indicati in due figure a destra e in un sottile sfumare inseguito a lievissimi colpi di stecca. Sul proscenio, che due trofei ai lati formano quasi inavvertitamente, è un atleta travolto come da un'onda, una ripresa dell'uomo abbattuto dei *Martiri del libero pensiero* e un anticipo della figura che apparirà nel rilievo della *Torre dei venti*.

Di seguito alla *Corsa antica* potremo considerare i *Titani* (1912) e l'*Allegoria*, soggetti che ancora, nella bellezza dell'impianto snodato, trasudano tuttavia di sapienza accademica.

Del '12, esposta alla X Biennale veneziana di quell'anno, è la *Chimera che opprime l'uomo* [tavola 14] l'opera più impegnata del Lippi ma non la più alta. È il bozzetto dei *Martiri* a dare

il suggerimento per il motivo terminale del gruppo: quello della figura vampiresca aggrappata al collo dell'uomo; ma più che riprendere il fondo alzato a semicerchio dietro la figura dell'angelo consolatore si direbbe che essa ripeta le vere e proprie branchie laterali del cobra. È ancora, entro la dignità formale dell'opera, il sostenersi di un sentimento retorico: in tutta l'impostazione del gruppo, nella sua stessa ampiezza eccessiva, e nella testa della figura. Ma è l'ultima volta che questo interviene. Forse non interamente soddisfatto di questa prova, che dovè pure fruttargli la fama maggiore se ancora è quasi la sola cosa che di lui generalmente si ricordi, Lippi da allora si concentra, e nelle dimensioni e nella forma, in uno studio più attento.

Della fine del '12 o dei primi del '13 è il bozzetto *Campane* (presentato al concorso Baruzzi in Bologna in una relazione datata 31 marzo 1913). Il gruppo (del quale ci spiace di non poter offrire una riproduzione) è di particolare importanza per definire il valore formale e il simbolismo del Lippi. L'insieme ha forma torreggiante, ed è visibile in prevalenza da tre prospettivi: il frontale e i due laterali, ma in modo da sfruttare al possibile lo sfuggire dei piani. La composizione è formata dalle figure di due campanari che tirano l'estremità delle corde delle campane, mentre in basso a sinistra a guisa di piedistallo gira sfuggendo l'inizio della scaletta del campanile e in alto stende le ali un pipistrello. Sentiamone la giustificazione stilistica datane dal Lippi stesso nella sua relazione: 'Ho tentato di riunire in un solo effetto artistico le diverse sensazioni nell'armonia discordante delle campane. Tutto il sentimento si dovrà concentrare nell'espressione delle teste delle mani e nel movimento delle corde. - Le chiavi le scale del campanile il pipistrello, daranno un'idea di altre risposdenze di moto di suono di odore necessari a completare l'effetto - Poiché non succede mai una cosa isolata e per un senso solo. Il mio bozzetto vive dunque nella sua *Unità* (condizione vitale di qualunque opera d'arte) ed ogni più piccolo dettaglio è matematicamente calcolato e subordinato all'espressione totale del lavoro - La distanza e la posizione delle teste e delle mani l'inclinazione delle braccia certe rotondità di forme ed apparenti sproporzioni, *volute*, rappresentano la *forma del suono* allo stesso modo che la forma fisica di un uomo corrisponde perfettamente alla sua interiore personalità.'

La relazione si conclude con queste parole: 'fare insomma un'arte che rifletta chiaramente le aspirazioni e le idealità della nostra ansiosa vita moderna'. E sono termini solo ap-

parentemente generici, nei quali in realtà si riassume una prova di grande consapevolezza. Poiché se nell'apparenza siamo ancora sulla linea di uno stile tradizionale, nello spirito il Lippi si avvicina a coloro che stanno aprendo, proprio in quegli anni, un capitolo nuovo nella storia della dialettica formale, e coi quali bisognerà pure, da ultimo, fare i conti. Ma il Lippi, nella sua ansia di modernità, rimane pure assorto in un genere di concezione ' lirica ', né da questo può recedere assolutamente. Dopo le *Campane*, lungo una ripresa di ispirazione classico-mitologica, troviamo il rilievo del *Ciclope* (1912-'14? Non avendo elementi sicuri di datazione, ci limitiamo a seguire l'ordine stilistico in cui pare inscrivere l'opera), del quale possiamo vedere, attraverso mirabili disegni, la studiata e complessa preparazione [tavola 19a].

Da dove attinge Lippi l'idea di questa composizione? Non vorrei cedere alla suggestione di un richiamo molto lontano dagli esempi che si son visti gravitare intorno alla sua formazione, decidendomi a indicare tra le fonti probabili del *Ciclope* il Lucifero a mosaico della cupola del S. Giovanni. Si veda, in quella grande opera, a destra di Lucifero, il dannato sorretto sulla spalla dal demonio che gli va strappando i capelli. Visto da un occhio abituato al 'ghirigoro liberty', non è questo 'schema bizantino' che si ripete nelle figure dei due ulissidi preda del Ciclope? Il Ciclope ebbe alterata, forse da altri che non fu il Lippi, la soluzione dell'occhio unico e riportata a quella normale: riuscendone danneggiato lo spirito del soggetto, mentre nell'insieme la forma plastica fluttua intensissima, tanto da richiamarci quella di un artista posteriore di quindici anni, che doveva lanciare il primo grido di ribellione contro il riformarsi di una retorica classicheggiante: Scipione. Se dovessimo immaginare un colore alla forma plastica del Lippi, non la vedremmo facilmente tinta da un'afosa atmosfera scipionesca? E la soluzione del *Ciclope* non è lontana dal richiamarci *Gli uomini che si voltano*, anche se sopra all'umanità maledetta del quadro di Scipione si sarà aperto un cielo che fino alla prima guerra mondiale resta inesorabilmente chiuso sui sogni e gli aneliti di liberazione intellettuale.

Il tratto stesso dei disegni del Lippi è già incamminato per quella che sarà la via battuta dal caposcuola romano degli anni intorno al '30. Esso è mosso, come quello di Scipione, da un bisogno di illustrazione visionaria e fantastica, anche se, qui nel Lippi, lo vediamo sempre prossimo a contrarsi plasticamente, mentre in Scipione sarà brulicante e

serpeggiante, tendente a espandersi e ad amplificarsi per suggestione del Barocco. Nell'uno e nell'altro caso si tratta di forme destinate a non trovare una vera continuazione. E questo lo si intenderà, nel caso di Scipione, pensando a quanto diversa nello spirito dalla sua sia l'opera dei pittori che operano in Roma dopo il '30. Quanto al Lippi non abbiamo, che sembri sviluppare il suo ideale figurativo, altro che Adolfo Wildt, estenuato a rendere insensibile il freddo madore delle superfici marmoree, a scavare il vuoto delle occhiaie neoclassiche.

Nei disegni del Lippi è sempre presente, sulla violenza del movimento, una misura coordinatrice. Il lungo tirocinio di plasticatore, attraverso il quale ha raggiunto la finezza d'esecuzione dell'orafo, gli ha infuso un senso di proprietà che non lo abbandona, e che domina la materia della sua visione. Lo vediamo via via che egli procede verso il colmo della sua esasperazione fantastica /*tavole* 15, 16, 17, 18 *a*, 18 *b*, 19 *b*/.

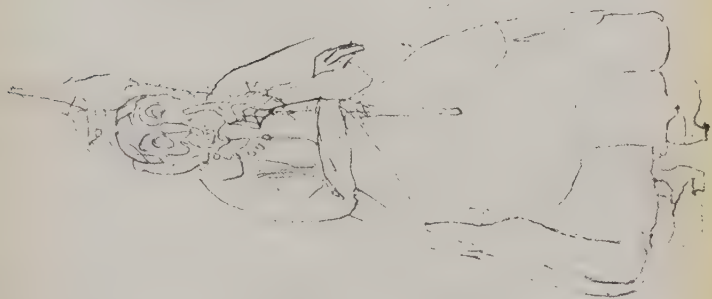
Questa si realizza nella piccola *Deposizione*, da collocarsi intorno al '13 /*tavola* 22/. C'è il bozzetto, assai precedente, e oggi perduto, che conosciamo soltanto da riproduzione, di una *Crocifissione*, che ci dice con quale tormentosa partecipazione il Lippi fosse adatto ad interpretare il soggetto religioso. Ma quella *Crocifissione* per quanto vivamente e riccamente sentita, non è che il geniale partito tratto da uno schema tradizionale. Mentre tutta ingegnosamente e nuovamente inventata è questa *Deposizione*, dove il fluire del corpo del Cristo verso la Maddalena in ginocchio, equilibrato diagonalmente dall'uomo che lo cala dalla croce e l'uomo che lo sostiene, è di un ritmo perfetto, già sostenuto sulla coordinazione e la sintesi di quelle linee-forza che isolerà per prima la coscienza critica dei Futuristi. La forma duttile fino alla dissoluzione, fusa in materia colante e tuttavia con quegli arresti: il braccio della croce, il teschio in primo piano; il serpeggiare delle masse che stringe e rinsalda la tanto cercata unità; e, se vogliamo astrarre un particolare, scegliamo la Maddalena; sono tutti segni di uno stile che ha ben poco da acquistare ancora per chiamarsi completo.

Ed ecco, infatti, *Gli scioperanti* (1913) /*tavole* 20, 21/. Un dramma attualissimo, che il Lippi si trova forse bastanti per realizzare. È un gruppo costituito da cinque figure insieme compenstrate. Una figura di padre ossuta, e tuttavia vigorosa, s'incurva a sostenere per le gambe un giovane figlio morto che gli ricade indietro, arrovesciato all'eroica, sì che

il suo contorno è doppiato da quello, all'in giù, del giovane morto; mentre davanti a lui, nell'ombra che di lui s'incurva, si raccolgono un ragazzetto e una madre accoccolata ai suoi piedi, con in collo l'ultimo nato. La trattazione è quella tipica dei gruppi del Lippi, ma ora estremamente sintetica si svolge armoniosamente, tra zone nebulose — tutte le parti concave delle figure — e zone acute e accentuate fino alla deformazione: vedi quella gravissima della mano sinistra della madre. Si alterna il movimento spezzato e gridante di tutto il profilo del gruppo all'apatia lamentosa dell'espressione dei volti raccolti nell'ombra dell'uomo. Il giovane morto piomba di scatto lungo il proprio scheletro, vertebra a vertebra, come catena di trasmissione giù da una ruota dentata.

È un momento di tragica altezza che il Lippi raggiunge, un'opera che gli dà il senso della piena compiutezza dei suoi mezzi. E non altro che questo senso promana dalla *Testa del fratello Ulisse* (1914), di una decisione superba per quegli anni di formazione lenta e burrascosa, di trapasso. In essa il colpo vibrato all'impressionismo scultorio non potrebbe essere più grave. Chi allora la vide ed era in grado di apprezzarla non dimentica che essa si presentava, tra le ricerche dei futuristi e il generale ristagno nei moduli naturalistici o accademici, come una sicura conquista; e dovette essere così, dal momento che, oggi, essa ci mostra di non aver perso un centigrado dell'energia con la quale le furono mossi i piani sfuggenti del volto. È l'esatto equivalente da noi, trovato per forza di ricerca al colmo di un'esperienza personale quanto mai conseguente ai suoi principi, della decisione che alla plastica non meno che alla pittura venne dalla scoperta dell'arte negra; fatta in Francia sette anni prima, ma in Italia, dovremo dire ancora una volta, chi se n'era accorto? Interessante è sottolineare la violenza intatta che suscita il 'ritratto', il suo aspetto scattante di idolo, che fa sentire non trattarsi di studio psicologico quale poteva inseguirsi e purificarsi in quel medesimo periodo nei sentitissimi ritratti del Boncinelli — qui dove l'accento batte con determinazione proprio sullo 'stile' /tavola 23/.

La *Testa del fratello Ulisse* è un arresto cosciente nel cospetto della realtà, dopo il quale le immaginazioni riprendono il loro sviluppo. L'artista è intento, ora, 1915, a organizzare le immagini sorte dalla prospettiva di questo immane fatto: la guerra. Il Lippi, già provato dal male al quale doveva presto soccombere, è riformato, non può arruolarsi. Anzi lo troviamo, già in quest'epoca, menomato nel fisico,

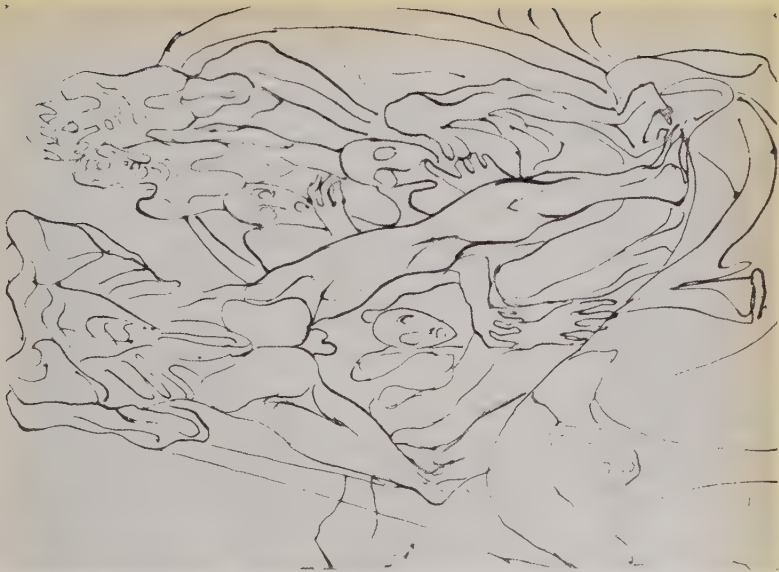




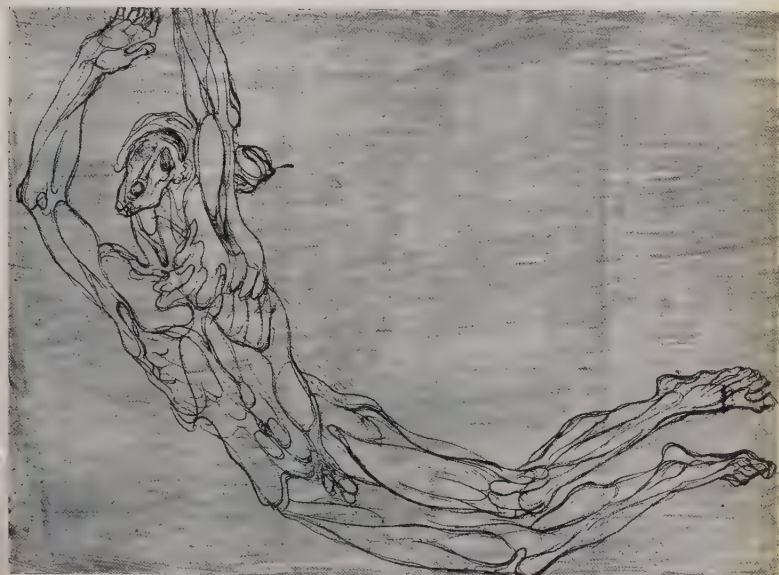
18 a, b - Andrea Lippi: 'Disperazione', 'Prostrazione'



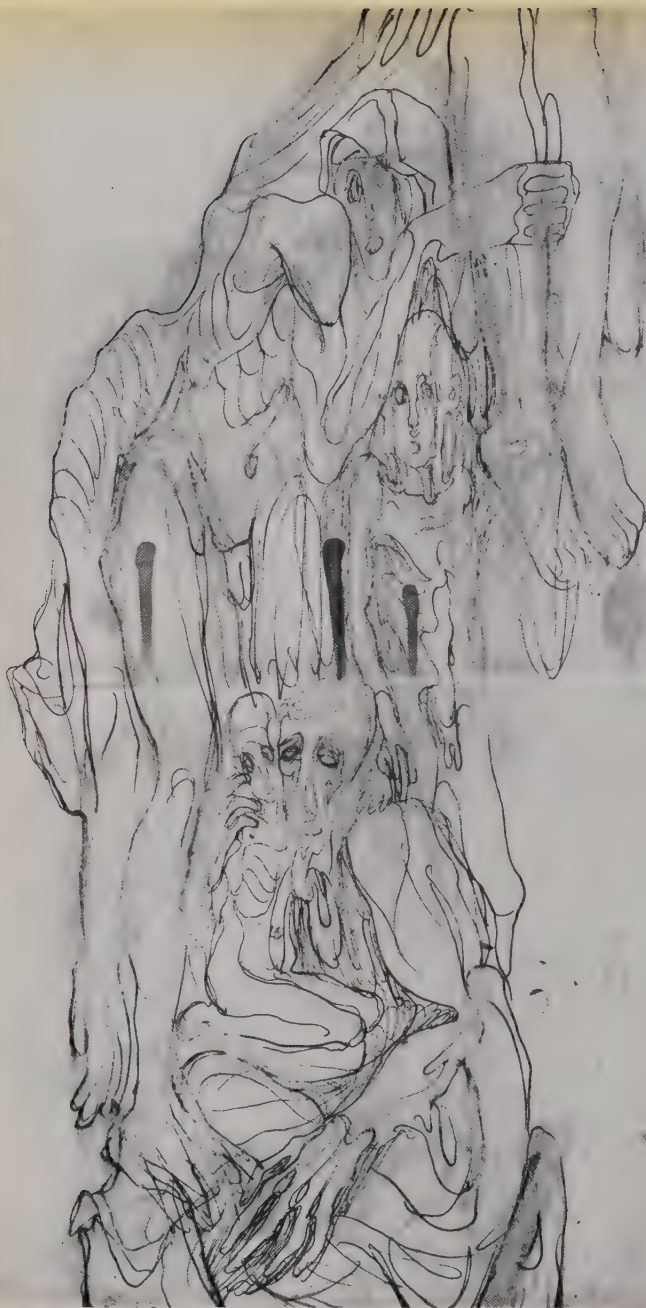
Pistoid, Biblioteca Forteguerriana



Pistoia, Fonderia Lippi



19 a, b - Andrea Lippi: Studio per 'Il Ciclope' - 'L'Acheronte'

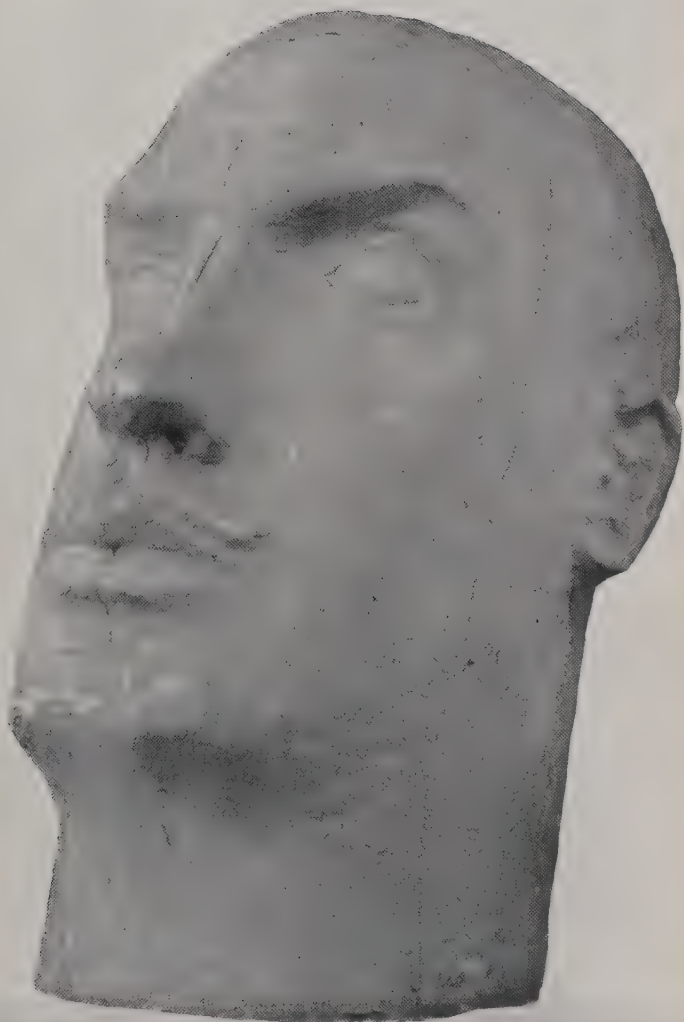






22 - Andrea Lippi: 'Deposizione' 1913?

Pistoia, Fonderia Lippi





24 - Andrea Lippi: Studio per 'La Torre dei venti' 1915







27 - Vincenzo Campi: 'Cristo sorretto dagli angeli'

Bordolano, Parrocchiale



28 - Vincenzo Campi: 'Cristo deposto'

Cremona, Museo Civico

colpito da un indebolimento alla vista che lo porterà alla cecità quasi completa. Nello stato di esaltazione che il grande fatto non manca di comunicargli, è portato a sentirne la tragicità, a metterne in rilievo il carattere fosco e luttuoso, a raccoglierne il suono quasi di vociferazioni infernali, in un grande bassorilievo diviso in due parti sovrapposte. La superiore è *La torre dei venti* /tavole 24, 25/. Dalle due finestre di una torre che in alto, d'angolo, è al centro della composizione, partono due volanti figure mostruose annunciando lutti a un'umanità larvale che si stringe in gruppi desolatamente. Al centro in basso è un uomo prosternato in atto di estremo abbattimento. Intorno tutto un sollevarsi oceanico di onde via via striate da onde più sottili e mosse in gorghi determinati dai rilievi più accentuati delle figure. Qui, con un effetto pittorico derivante da una libera trattazione dello 'stiacciato', c'è a mio vedere una ripresa della concezione 'per fluttuazioni musicali' che fu raggiunta insuperabilmente da Giovanni Pisano proprio nelle brevi e intensissime sinfonie dei riquadri del pulpito in S. Andrea. I quali movimenti oceanici racchiusi in piccolo spazio, intensificati dall'effetto plastico, sono contenuti nei limiti che solo una superiore legge di armonia poteva dettare. Soltanto in questo momento Lippi era in grado di ripensarli. Nella scena inferiore, una grotta infernale dove scorre l'Acheronte, guardiamo, a destra in basso, la figura supina, con la violenta scansione dei piani del petto che è la stessa dei crocifissi del grande Pisano. Guardiamo anche l'agglomerato dei corpi che si costruisce in architettura di questa volta sotterranea, e l'improvviso slargarsi verso il fondo con la lontana apparizione della barca di Caronte. È una tragedia senza tempo e senza limiti, che richiama il paesaggio dell'*Irrémédiable* di Baudelaire, lo 'Styx bourbeux et plombé / Où nul oeil de Ciel ne pénètre' il 'gouffre dont l'odeur / Trahit l'humide profondeur / D'éternels escaliers sans rampe / Où veillent des monstres visqueux / Dont les larges yeux de phosphore / Font une nuit plus noire encore...' Queste immaginazioni si caricano profeticamente nel Lippi del miraggio spettrale dell'umanità quale si troverà ammonticchiata, nuda e decomposta, nelle fosse di Dachau e Mauthausen.

Qualcosa certamente che supera di molto le baionette e spolette, gli elmi i teschi e le croci della guerra del '14-'18, per venire a raggiungere il gusto del tempo dei 'rifugi sotterranei' di Moore.

Del rilievo *La torre dei venti* e *l'Inferno*, che ebbe come titolo

complessivo *La guerra* [tavola 25/], esiste anche una redazione più piccola, dove l'alzarsi e abbassarsi delle onde del rilievo diviene anche più intenso, ma nell'insieme la composizione è esattamente la stessa.

Non resta ora al Lippi che poco tempo per dare prove del suo ingegno. Di questo suo ultimo anno di vita sono i preparativi per il Concorso Curlandese di Bologna, che deve avere come tema 'il lavoro'. Lippi esegue un rilievo con tre figure nude in primo piano a sinistra, di *Contadini* che hanno interrotto l'aratura oppressi dal senso di disperazione causato dalla guerra, con nel fondo, immobile, una coppia di bovi. Ma la soluzione non lo contenta. E il soggetto che prepara ora, che reca in basso la scritta *Levana*, denota nell'equilibrio della composizione quale sforzo di sintesi egli vada compiendo. Rappresenta un *Fonditore* che pesta nel mastello il loto per la fusione. Non ci sembra improbabile che all'equilibrio di piani di questa figura lo abbia trattenuto l'esempio dello scultore dei lavoratori: Meunier. Lippi accarezzava altri soggetti sullo stesso tema, e di uno, I fonditori, abbiamo vari studi. In questa, che è l'ultima opera, nonostante la forza del rilievo, domina uno spirito di chiuso pessimismo, e il senso irreparabile del proprio destino. La notizia della vittoria del premio Curlandese doveva arrivarli poche ore avanti la morte.

IV

Non si è dimenticato, scrivendo, che gli anni di Andrea Lippi, 1910-16, sono gli anni dei manifesti artistici del Futurismo. In particolare, il Manifesto tecnico della Scultura Futurista è del '12, e la prima esposizione di scultura futurista a Parigi, costituita interamente da sculture di Boccioni, è del '13. Nel Manifesto, e nella prefazione a quella mostra, sono contenuti i principi estetici che informano l'opera innovatrice di Boccioni.

Un assieme di osservazioni assolutamente originali portano Boccioni all'esigenza di introdurre nella scultura, 'arte statica per eccellenza', il 'dinamismo' e la 'simultaneità': attraverso la scomposizione della 'unità di materia in parecchie materie', alla colorazione aggiunta alla plastica, e, più seriamente, col tentativo di fermare il 'ritmo plastico puro' in un 'architettura spiraleica', e individuando, dei corpi, la 'continuità nello spazio', e lo 'spessore dei profili'.

Boccioni rifiutava il monumentale 'Bisogna distruggere...

il concetto tradizionale... del monumento'; ma sosteneva che 'la meta verso la quale oggi s'incammina' la scultura è 'l'architettura'. Soggiungendo: 'L'architettura è, per la scultura, quello che la composizione è per la pittura'. Ora, quando si sia spogliato la parola monumentale dell'alone retorico che ne emana, non si avrà che monumentale è appunto scultura sostenuta da una compostezza e composizione architettonica?

Il punto antitetico contro cui si rivolge il dinamismo boccioniano è soprattutto l'impressionismo scultorio: 'la mancanza di architettura è uno dei caratteri negativi della scultura impressionista'. Ma quando Boccioni vuole far partecipare l'ambiente con l'oggetto, non vuole, forse inconsciamente, inseguire quello che era stata, appunto, la novità della scultura impressionista? Sia pure con mezzi opposti: cioè materializzandola in forme astratte.

Nonostante queste contraddizioni evidenti l'opera di Boccioni si svolge con coerenza. Ed è sorprendente notare come anche gli scritti di Boccioni non abbiano perso nulla fino a oggi della loro violenza, e al di là del tono polemico e del piglio dittatoriale, e delle stesse contraddizioni, restino assolutamente chiari e persuasivi.

L'opera di Boccioni, provocata la scissura coi precedenti divisionisti e simbolisti, si addentra coraggiosamente nel nuovo. Ma qualcosa in essa di questa rottura rimane, di questo solco profondo che la separa dal terreno che ha abbandonato. Rimane nella crudezza dei rapporti che essa stabilisce tra il proprio tempo e l'universale travaglio della forma: un rapporto doloroso, inconciliabile.

*

Riportando negli 'Avvenimenti' del 6-13 febbraio 1916 la notizia della morte di Andrea Lippi, Boccioni scrive: 'Preghiamo i parenti e gli amici dello scultore A. L. di mandarci le fotografie delle sue principali opere per potere studiare questo artista che ci duole di non conoscere'. E aggiunge: 'Questo giovane artista non era molto noto in Italia, ma sembra che in Pistoia godesse di una grande e affettuosa popolarità'. L'avesse conosciute queste opere, non gli sarebbero forse piaciute. A meno che non avesse consentito a interpretarle in un senso di evoluzione avveniristica della forma, analoga a quella stessa ch'egli aveva desunta dal divisionismo dandole senso di gloriosa utopia nella sua *Città che sorge*.

Tra le due esperienze artistiche il divario è però soprat-

tutto nella forma mentis che esse presuppongono nei loro autori. In Lippi restava l'ombra dell'ottimo allievo dell'Accademia che più tardi trapassa molto al di là dei modelli. Boccioni, assieme ai suoi 'compagni d'arte', rotti tutti i ponti con la tradizione, trova invece la convinzione del suo operato in un deciso contatto con la vita, e s'impone su una ribalta che costringendo ogni altro tentativo a schierarsi dalla parte degli spettatori, monopolizza oltre che le opinioni le stesse sorti del divenire artistico. Quando la morte lo coglie, nell'agosto del '16 — sette mesi dopo quella di Andrea Lippi — è un uomo nel pieno rigoglio della sua attività.

In Lippi invece l'organismo fisico s'era consunto, acutizzando il chiuso divampare dei sogni. Di sei anni più giovane di Boccioni egli è, per la scultura del suo tempo, la faccia che guarda verso il passato. Pure anche il Lippi ha rivoluzionato la forma. Senza obbedire a un sistema prestabilito, egli ha tuttavia approfondito il significato degli oggetti, agitandoli fino a dar loro forza di simbolo.

Cosciente del suo distacco da tutte le forme che lo circondano, comprese quelle futuriste, il Lippi è cosciente altresì della propria originalità e altezza di concezioni. Non avrebbe infatti in alcun modo potuto sottoscrivere al rifiuto futurista della 'ripugnante e odiosa continuità della figura greca' e della 'figura chiusa nella linea tradizionale', lui che ha vissuto per portarla a una musica meditata, e via via sempre maggiormente spingerla fino a un delirio cosciente.

Non avrebbe nemmeno mai rinunciato ai suoi Fetonti, Eliadi, Parche, Streghe e Centauri, Ciclopi Arieli e Calibani, Geni alati e Cariatidi, e Ignudi e Demoni, Allegorie Larve e Chimere. Ai suoi simboli insomma, ai suoi sogni. I quali portava a sostenere, insieme a tutto il dolore che su loro aveva accumulato il passato, non per forza di ragionamento e d'esperimento ma per commozione giovanile e appassionato senso d'umanità, degli anni che precipitavano verso la guerra, e del futurismo stesso, l'exasperata tensione.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Bernardino Campi: Una 'Crocefissione'.

Dai depositi delle Gallerie di Firenze, dove era pervenuta allo scadere del secolo XVIII, questa grande 'Crocefissione' su tavola di metri $3,62 \times 2,33$ è passata in prestito da oramai

più di settanta anni alla Badia di Fiesole, dove è appesa ad una parete del transetto di sinistra /tavola 26/. L'attribuzione al cinquecentista genovese Ottavio Semino è restata per quest'opera costante per più di un secolo e mezzo, e sotto tale nome essa figura nel Catalogo delle cose d'Arte di Fiesole redatto da O. H. Giglioli (Roma, Libreria dello Stato, 1933, pag. 59); ma è un riferimento che non regge ad una lettura diretta. A escludere infatti un siffatto battesimo non è soltanto l'assoluta mancanza di qualsiasi tratto caratteristico del Semino; ma l'assenza di ogni allusione, anche indiretta, alle maggiori presenze del '500 genovese (Perin del Vaga, il Beccafumi, il Baroccio, il Cambiaso) getta forti dubbi circa l'origine ligure del dipinto; dubbi che finalmente trovano conferma e soluzione al constatare che gli accenti predominanti puntano qui su Mantova, ma con una mistione di cadenze così curiosamente fiammingheggianti, che a spiegare l'insolito amalgama può essere solo la cerchia dei Cremonesi, e precisamente Bernardino Campi. Anzi, questi ci si presenta qui su di un piano qualitativamente così elevato, e con accenti talmente limpidi e immediati, da consigliare a render subito noto questo nuovo, cospicuo numero del suo catalogo.

Il ricordo del tempo passato da Bernardino a Mantova non potrebbe essere più intenso: la ripresa di una figurazione del Calvario tanto antica e diffusa — come è quella con la Croce al centro del campo compositivo, sì da spartire esattamente in due la scena che si svolge ai suoi piedi — risulta inserita in una trama di rapporti e di misure di così ampia e grandiosa cadenza come, nel Nord Italia, poteva essere soltanto quella rivelata dal classicismo magniloquente e scattante di Giulio Romano; un po' ovunque, nei berretti frigi, cappucci sciti, elmi romani, infule, bende e veli, sono i segni del repertorio antiquario che i Gonzaga amarono accogliere ed accrescere fra le mura della loro reggia sin dai tempi di Andrea Mantegna; e, in ultimo piano, il secondo dei cavalieri alla sinistra (che si profilano all'orizzonte secondo un effetto prospettico che non sfigurerebbe agli spericolatissimi *sfondati* di un soffitto del Palazzo del Te) è ricalcato di peso, pur con l'aggiunta del berretto con la mezzaluna, dal cosiddetto Vitellio del Museo Archeologico di Venezia, a quei tempi in Casa Grimani e oggetto dell'attenzione di Jacopo Tintoretto, di Paolo Veronese e del Sanmicheli, dopo che Tiziano aveva su di esso esemplificato la figura di Vitellio per la serie degli Imperatori inviati a Mantova, dove proprio a Bernardino Campi toccò di copiarli, e dove ancor

Bernardino
Campi

tutto nella forma mentis che esse presuppongono nei loro autori. In Lippi restava l'ombra dell'ottimo allievo dell'Accademia che più tardi trapassa molto al di là dei modelli. Boccioni, assieme ai suoi 'compagni d'arte', rotti tutti i ponti con la tradizione, trova invece la convinzione del suo operato in un deciso contatto con la vita, e s'impone su una ribalta che costringendo ogni altro tentativo a schierarsi dalla parte degli spettatori, monopolizza oltre che le opinioni le stesse sorti del divenire artistico. Quando la morte lo coglie, nell'agosto del '16 — sette mesi dopo quella di Andrea Lippi — è un uomo nel pieno rigoglio della sua attività.

In Lippi invece l'organismo fisico s'era consunto, acutizzando il chiuso divampare dei sogni. Di sei anni più giovane di Boccioni egli è, per la scultura del suo tempo, la faccia che guarda verso il passato. Pure anche il Lippi ha rivoluzionato la forma. Senza obbedire a un sistema prestabilito, egli ha tuttavia approfondito il significato degli oggetti, agitandoli fino a dar loro forza di simbolo.

Cosciente del suo distacco da tutte le forme che lo circondano, comprese quelle futuriste, il Lippi è cosciente altresì della propria originalità e altezza di concezioni. Non avrebbe infatti in alcun modo potuto sottoscrivere al rifiuto futurista della 'ripugnante e odiosa continuità della figura greca' e della 'figura chiusa nella linea tradizionale', lui che ha vissuto per portarla a una musica meditata, e via via sempre maggiormente spingerla fino a un delirio cosciente.

Non avrebbe nemmeno mai rinunciato ai suoi Fetonti, Eliadi, Parche, Streghe e Centauri, Ciclopi Arieli e Calibani, Geni alati e Cariatidi, e Ignudi e Demoni, Allegorie Larve e Chimere. Ai suoi simboli insomma, ai suoi sogni. I quali portava a sostenere, insieme a tutto il dolore che su loro aveva accumulato il passato, non per forza di ragionamento e d'esperimento ma per commozione giovanile e appassionato senso d'umanità, degli anni che precipitavano verso la guerra, e del futurismo stesso, l'exasperata tensione.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Bernardino Campi: Una 'Crocefissione'.

Dai depositi delle Gallerie di Firenze, dove era pervenuta allo scadere del secolo XVIII, questa grande 'Crocefissione' su tavola di metri $3,62 \times 2,33$ è passata in prestito da oramai

più di settanta anni alla Badia di Fiesole, dove è appesa ad una parete del transetto di sinistra /*tavola 26*/. L'attribuzione al cinquecentista genovese Ottavio Semino è restata per quest'opera costante per più di un secolo e mezzo, e sotto tale nome essa figura nel Catalogo delle cose d'Arte di Fiesole redatto da O. H. Giglioli (Roma, Libreria dello Stato, 1933, pag. 59); ma è un riferimento che non regge ad una lettura diretta. A escludere infatti un siffatto battesimo non è soltanto l'assoluta mancanza di qualsiasi tratto caratteristico del Semino; ma l'assenza di ogni allusione, anche indiretta, alle maggiori presenze del '500 genovese (Perin del Vaga, il Beccafumi, il Baroccio, il Cambiaso) getta forti dubbi circa l'origine ligure del dipinto; dubbi che finalmente trovano conferma e soluzione al constatare che gli accenti predominanti puntano qui su Mantova, ma con una mistione di cadenze così curiosamente fiammingheggianti, che a spiegare l'insolito amalgama può essere solo la cerchia dei Cremonesi, e precisamente Bernardino Campi. Anzi, questi ci si presenta qui su di un piano qualitativamente così elevato, e con accenti talmente limpidi e immediati, da consigliare a render subito noto questo nuovo, cospicuo numero del suo catalogo.

Il ricordo del tempo passato da Bernardino a Mantova non potrebbe essere più intenso: la ripresa di una figurazione del Calvario tanto antica e diffusa — come è quella con la Croce al centro del campo compositivo, sì da spartire esattamente in due la scena che si svolge ai suoi piedi — risulta inserita in una trama di rapporti e di misure di così ampia e grandiosa cadenza come, nel Nord Italia, poteva essere soltanto quella rivelata dal classicismo magniloquente e scattante di Giulio Romano; un po' ovunque, nei berretti frigi, cappucci sciti, elmi romani, infule, bende e veli, sono i segni del repertorio antiquario che i Gonzaga amarono accogliere ed accrescere fra le mura della loro reggia sin dai tempi di Andrea Mantegna; e, in ultimo piano, il secondo dei cavalieri alla sinistra (che si profilano all'orizzonte secondo un effetto prospettico che non sfigurerebbe agli spericolatissimi *sfondati* di un soffitto del Palazzo del Te) è ricalcato di peso, pur con l'aggiunta del berretto con la mezzaluna, dal cosiddetto Vitellio del Museo Archeologico di Venezia, a quei tempi in Casa Grimani e oggetto dell'attenzione di Jacopo Tintoretto, di Paolo Veronese e del Sanmicheli, dopo che Tiziano aveva su di esso esemplificato la figura di Vitellio per la serie degli Imperatori inviati a Mantova, dove proprio a Bernardino Campi toccò di copiarli, e dove ancor

Bernardino
Campi

Bernardino Campi oggi (Museo del Palazzo Ducale, n. 275) se ne conserva una versione, talora riferita a Bernardino, ma piuttosto di Pietro Fachetti.

Se poi l'attribuzione qui proposta necessitasse di conferma, la 'Crocefissione' affrescata nel 1542 da Bernardino nella Chiesa di San Bassano a Pizzighettone (alcune parti ne sono riprodotte alle pagine 70 e 71 del volume dedicato ai Campi da A. Perotti) presenta con questa tavola di Fiesole la sovrapponibilità di intere zone, secondo una corrispondenza quanto mai sintomatica per misurare il percorso del pittore. Nessun dubbio infatti che questo nuovo numero è di molto posteriore, toccando quasi certamente alla fine del settimo decennio: i modi del Campi hanno nel frattempo subito un dirottamento che nulla lasciava prevedere nell'esemplare più antico. Quel tanto di parmense che, vuoi per la frequenza col Primaticcio mantovano, vuoi per un influsso di Camillo Boccaccino, conferiva all'affresco del 1542 un sapore così naturalmente affine alle distillate eleganze di un Mazzola-Bedoli (senza che con ciò io voglia escludere un rapporto diretto fra i due, visto che esempi di scambio reciproco non sono infrequenti), cede ora ad una meditazione dei più antichi fatti mantovani, dove Giulio Romano ha la parte preminente, sì da soverchiare gli echi parmigianeschi; né per altro appaiono qui i segni del tibaldismo che pure sorregge evidentissimo l'impianto di certe parti della cupola di San Sigismondo a Cremona. Ma, restando affatto estraneo alle nuove ricerche luministico-naturalistiche che già da tempo impegnavano Vincenzo e Antonio Campi, Bernardino si sta convertendo verso un altro genere di naturalismo, verso una sorta di verismo epidermico, frammentario ed allusivo. Sono a volte, come qui nel ritratto del committente, brani di zelo imitativo studioso e applicato; altrove, come nella cavalcatura del secondo cavaliere di fondo, la grammatica epico-classica sembra far posto a inserti di un *vero* che sta a metà strada fra il divertimento onomatopeico e le scoperte di un Quattrocentista; le luci si proiettano sulle forme in modo da sfruttare al massimo le suggestioni di rilievo, del contrasto di superfici, dei giustapposti tattili-visivi. Ora, le forme che partecipano ad un siffatto impegno illusionistico sono declinate secondo modi per i quali il termine di *romanismo*, già altra volta evocato a proposito della Cremona del Cinquecento (R. Longhi) calza benissimo. Basta rivedere, sotto questa luce, la seconda testa di sinistra in questa 'Crocefissione', il cui profilo di una rigidezza tagliente e disarticolata

sta a mezza via fra un Jan van Scorel e un Thomas Key; il giovane che si avvicina alla Croce, che par tolto da una produzione di Joos de Beer (cfr. con la 'Diana e Atteone' del 1579 nel Museo di Utrecht); o certe figure a destra, come il personaggio tonsurato che spunta in secondo piano o la donna vista di fronte, dove gli accenti alla Franz Floris nuovamente rivisti all'italiana rammentano Vincent Sellaer; e la donna inginocchiata presso Maria, o il primo cavaliere a sinistra, così singolarmente simili alle cose posteriori al viaggio italiano di Antonie Blocklandt van Montfoort (vedi il 'Martirio di San Giacomo Apostolo' nel Museo di Gouda); e infine il curioso rapporto fra figure e illuminazione, che ritrova il più sintomatico riscontro in Lucas de Heere.

È dunque qui a ripresentarsi, e con una intensità e una precisione fuori del comune, il problema dell'accento romanista (e proprio nell'accezione dei Manieristi dei Paesi Bassi) che Bernardino Campi mostra così di sovente; il quesito cioè se un linguaggio gremito di siffatte cadenze e inflessioni sia il semplice risultato di una cultura di fonte romanomantovana rivista secondo umori che affondano tuttavia nel terreno dell'antico naturalismo lombardo, romanico e tardogotico (secondo che negli stessi tempi accade, per altre vie, anche in Vincenzo e Antonio Campi) o se piuttosto in Bernardino non sia il riflesso diretto delle Scuole Fiamminga e Olandese. Se cioè l'affinità del romanismo di Bernardino con il romanismo nordico sia frutto di una mera coincidenza di cultura distesa su di una analoga forma mentale, o se sia compito dell'indagine ricostruire la strada di una ben precisa filiazione cremonese delle Scuole di Anversa, di Utrecht, di Gouda. Questa seconda ipotesi mi pare la più verosimile; e pur rammentando che Cremona amò il linguaggio delle Fiandre non meno di Genova (e ben lo dimostra la ripresa cremonese del genere di Joachim Beuckelaer e Peter Aertsen) e che perciò esemplari importati dal Nord non dovettero mancare nelle raccolte locali, il riflesso fiammingo che capita di incontrare nei cinquecentisti di Cremona è così deciso da far ragionevolmente supporre che l'aggancio vada riferito a persone ad essi presenti assai più di quel che possa fare una conoscenza occasionale. A volte sembra, come anche in certi passaggi di questa 'Crocefissione', che la fonte vada identificata con Antonie Blocklandt, ipotesi questa che va assolutamente scartata per rigorose ragioni cronologiche, visto che a Cremona il romanismo fiammingheggiante appare molto prima del viaggio italiano di

*Bernardino
Campi*

Bernardino
Campi

Blocklandt, che è del 1572, e delle sue ripercussioni sul Manierismo Romano (non tanto in certi episodi sporadici, come la 'Deposizione' di Livio Agresti in Santo Spirito in Sassia, dove il pittore di Montfoort può aver sortito un riflesso solo attraverso la stampa tratta nel 1583 dal Goltzius da un suo soggetto analogo; sibbene nell'influsso decisivo da lui avuto per i neo-mistici di Casa Farnese, Giovanni de' Vecchi e, soprattutto, Domenico Theotocopuli). A me sembra che proprio i nomi evocati dalla lettura del dipinto qui riesumato, i nomi del Blocklandt, del de Beer, del de Heere, tutti allievi cioè del Floris, valgano a suggerire che nella ricerca degli scambi fiammingo-cremonesi si debba risalire al loro maestro. Del resto il nome di Franz Floris fu già pronunciato, davanti alle 'Santa Cecilia e Santa Caterina' del 1566 lasciate da Bernardino Campi in San Sigismondo a Cremona, da Adolfo Venturi (*Storia dell'Arte*, IX, 6, pag. 906); e la data del soggiorno italiano del Floris, che cade agli inizi del quinto decennio, collima benissimo con il sorgere del romanismo fiammingo-cremonese: c'è da chiedersi se proprio Cremona non sia stata una delle tappe del suo viaggio di ritorno al Nord. E non è da escludere che una precisa conferma in questo senso venga fornita, più che dai documenti, dall'esame dei cataloghi delle grandi raccolte dei Picenardi, dei Molinari, e le altre che verso la fine dell'800 partirono da Cremona, disperdendo quanto di meglio la città aveva riunito nel corso di secoli.

Infine, non sembra verosimile che un'opera così importante come questa 'Crocefissione' passi sotto silenzio nei biografì di Bernardino Campi. E infatti, il tenacissimo assertore dei suoi meriti, Alessandro Lamo (*Discorso...*, Cremona, 1584, ristampa in appendice allo Zaist, Cremona, 1774, pag. 51) rammenta un'ancona eseguita da Bernardino per la Scuola dei Genovesi di Milano, dove la cita ancora lo Zaist (*Notizie Istoriche...*, Cremona, 1774, I, pag. 195) che è quasi certamente questa stessa emigrata ora a Fiesole. Commessa al pittore da Tommaso da Marino, essa raffigurava 'un Cristo morto in Croce, le Marie, ed il Centurione, che pajono che inducano esso Signor Tommaso, che quivi è dal vivo tanto bene ritratto che non gli manca altro che l'anima, a contemplar l'acerbissima morte del Crocefisso'. Non è solo la descrizione a corrispondere, ma anche la data, ch  il quadro della Scuola dei Genovesi, oggi non rintracciabile, doveva toccare (almeno secondo che   lecito desumere dal Lamo) al settimo decennio, al medesimo momento che la lettura dello stile aggiudica a questa tavola.

E infine faccio notare come qui il committente (eccellente Bernardino Campi ritrat-
tista) è presentato alla scena da un Santo che, a differenza delle altre figure sacre, è munito di nimbo: quasi a significare che egli sta in una posizione a parte rispetto ai veri protagonisti del dramma. Il protettore dell'offerente: San Tommaso cioè, se la mia ipotesi è corretta. E infatti, mentre la sua destra poggia sulle spalle del donatore, ecco che, in mancanza di un attributo agiologico che valga a farlo riconoscere con precisione, la sinistra è atteggiata proprio come se l'incredulità stia già spingendo l'indice a saggiare la piaga del divino costato.

Federico Zeri

Due dipinti di Vincenzo Campi.

IL RITROVAMENTO dei due dipinti di Vincenzo Campi, che pubblichiamo /tavole 27, 28/ estende lo sguarnito catalogo delle opere del pittore cremonese e ci illumina sulla fase più avanzata del suo romanismo nel momento in cui, nell'uno, i ricorsi bresciani si fanno più urgenti, sino a dominarvi nell'altro; e documenta il periodo, povero di opere rimasteci, che va dalla 'Deposizione' della chiesa del Foppone, che è del 1569, alla 'Madonna, Sant'Anna, Sant'Orsola e le compagne' della chiesa della Maddalena, del 1577.

È evidente, che il 'Cristo sorretto dagli angeli' /tavola 27/, della Parrocchiale di Bordolano, vien dopo le Deposizioni del Foppone e della chiesa di S. Siro e Sepolcro, e che il romanismo, con innesti moretteschi e ancora pordenoniani, vi raggiunge la sua più matura espressione, sino ad assumere nelle tornitezze accademiche del plasticismo campesco una certa sintesi manieristica; mentre il 'Cristo deposto' /tavola 28/, entrato recentemente nel museo civico di Cremona, è assai vicino, anzi quasi certamente, contemporaneo al quadro di Sant'Orsola in Santa Maria Maddalena. Basta a provarlo l'accostamento del volto di Sant'Orsola /tavola 30/ con quello della Maddalena /tavola 28/. Questa s'erge come prima figura; si direbbe, già, di melodramma, perchè il pronto gesto emergente dal fondo è di una così scoperta 'apertura' ed immediato sentimento, che l'impressione ne è musicale; lo si presterebbe volentieri ad una eroina monteverdiana o tassesca. Mai un patetico così dichiarato è fiorito sull'eclettismo campesco, attingendo il suo sentimento ad una immagine misurata su un volto di cui s'avverte, rispetto agli altri del gruppo,

Vincenzo
Campi una più accentuata qualità umana, di quello 'stesso strato popolare della « Sant'Orsola », da cui escirà, pochi anni dopo, la « Maddalena del Caravaggio » (Longhi); e qui, potremmo aggiungere, della donna clamante, a braccia aperte, nella 'Deposizione' vaticana.

Se ritorniamo, invece, alla anteriore tela di Bordolano con il 'Cristo sorretto dagli Angeli', vi ritroviamo un'azione ancora muta, mimica, e, tuttavia, già il fondamento luministico di una concezione ambientale in senso pittorico, e contrapposto alle parti manieristiche, da cui si svilgerà l'ulteriore stile di Vincenzo.

Nel 'Cristo sorretto dagli Angeli' la composizione tanto si fa evidente nella luce, quanto s'affossa nell'ombra che s'interna ambientalmente con i suoi aspri risucchi. Il Vincenzo 'tutto romanizzante' del Foppone ha semplificato e contratto l'azione imperniandola sulla statuaria figura del Cristo, rappresentata con la più ampia articolazione plastica, ma lambita di luce ed ombra che, in un alternarsi di quinte, raggiungono il fondo con conversione quasi rotatoria attorno all'ancor pordenoniana Madonna. La consuetudine di muovere con sensibile evidenza ottica la forma, che risale ad Antonio Campi, ritorna in questo ristretto campo compositivo; ma l'esibizione formale raggiunge un'intensità visiva nuova sotto la proiezione radente dell'ampio lume, con effetto di ravvicinamento illusionistico, anche se la materia esaltata s'affida a compiacimenti di modellato quasi accademico. Oramai questa imminenza di scorcio di sott'in su, tipicamente campesca, ha ben altra portata dell'incombente corpo di Cristo, staccato dalla croce, del Foppone, così ancor lineato e lontano, così in scala sui piani; mentre ora le partiture d'ombra e di luce sono determinanti e accoglienti e costituiscono elemento complementare alla tradizionalistica definizione plastica. Il contrasto dell'ombra nel tronco del Cristo è così violento da interromperne fin troppo crudamente il modellato, sfiancandolo; ma, dove non s'impone lo spunto manieristico, il colore, tutto grigi freddi e chiaroscuri bruni sudici nel corpo del Redentore, si fa più contrastato e improvviso, d'impressione, sotto la luce: come nelle vesti degli Angeli dove dominano i viola chiari e verdi e gialli tersi e dorati, o nel rosso sanguigno della veste della Madonna: colori stesi con analoga contrapposizione a quella di chiaro e di scuro, di bianco e nero che investe, intaccandola, un'antica materia.

Il dipinto di Bordolano segna, quindi, un importante pro-

gresso, in quanto questo va orientandosi sul mutamento già avvenuto in Antonio Campi nel 1567 con la 'Deposizione' del Duomo di Cremona, e già notato dal Longhi. Ma esso si pone ancora nel periodo che precede il quadro di Sant'Orsola (1577) ed è di qualche anno posteriore alle 'Deposizioni' del Foppone e di San Siro e Sepolcro, rispetto alle quali appare rinnovato, nonostante il suo manierismo, sui bresciani. L'allungato corpo di Cristo con l'arco aperto delle braccia, più che il Savoldo, ricorda il Moretto della 'Pietà' della galleria Cook e del Metropolitan Museum di New York. Soprattutto a quest'ultimo risale, non tanto quella certa siglatura manieristica assunta nell'interpretare una materia anticlassica, come il modo di rendere l'avvicinamento delle forme alla luce radente, sino a coglierne la verità tangibile, epidermica: oppure la proiezione per il lungo delle ombre; mentre nel timbro lucido e limpido del nuovo ambiente luministico, e nella dolcezza e tenuità di profilo dell'Angelo di destra, quasi emergente dal fondo, così di resa pittorica, par di avvertire una certa assimilazione dal Savoldo. Le precedenti 'Deposizioni' sono, al confronto, opache e sorde. Ma non così è per i 'Profeti' del Duomo di Cremona che sono del '73, di una vivacità e impostazione morettesca, non senza ricordo dei 'Profeti' di San Giovanni Evangelista, a Brescia. In prossimità, quindi, di questa data collocheremo il 'Cristo deposto' di Bordolano. Di esso è cenno nei biografi locali, Panni, Zaist e Aglio, che lo ricordano nella chiesa di San Mattia, in Cremona, e dovette emigrare nella provincia con la soppressione della chiesa. La tela (m. 1,70 × 1,26) reca la segnatura: [V. Campus].

Non abbiamo invece notizia, nei biografi, del 'Cristo deposto' /tavola 28/ recentemente acquistato per la Pinacoteca di Cremona. Il quadro dovette essere eseguito per una cappella privata e fu poi destinato per la residenza di campagna della famiglia stessa cui apparteneva, il che spiega il silenzio degli scrittori locali su una opera così importante per lo svolgimento dello stile di Vincenzo. La pittura è stesa su un sottile drappo di seta da stendardo (1,94 × 1,35; queste misure erano prima della rifoderatura, di m. 2 × 1,40) sul cui retro è raffigurata una 'Madonna e Santi' (assai rovinata, di scuola cremonese, ma assai debole) ora ricoperta dalla nuova foderatura. La pittura si presentava in cattivo stato e pressoché ridipinta nel seicento, con la aggiunta, sul fondo, delle tre croci del Golgota. Il restauro ne ha restituito, nei limiti del possibile, lo stato originario. Porta la segnatura: VINCENTIUS CAMPUS.

Vincenzo
Campi

Si è accennato alla stretta parentela del volto di Sant'Orsola con quello della Maddalena, ricorrenti immagini, nei due dipinti, di protagoniste. Ma il composto incarnato del volto di Sant'Orsola, più luminoso del caldo bagliore del fondo, s'è ora animato di una eccezionale espressione drammatica contro l'ombra notturna, nella Maddalena, assumendo su di sé, nel grado più alto, quell'istintivo sentimento popolare del naturalismo campesco, che rende 'parlante' questo gesto improvviso d'affanno e di pianto. Sopra la testa ferma e statuaria del Cristo, la Maddalena ha una mobilità d'ombre, un'immediatezza di contrasti capaci di sorprendere l'improvvisazione del movimento, di renderlo in tutta la sua evidenza nella savoldiana, lucida trasparenza del lume. L'involucro dell'antica forma compatta è smosso da un colore scavato di solchi, macchiato, rorido, imbevuto d'atmosfera. Questa densità del colore e lievitarsi della tradizionale compatta superficie campesca, ottenuto per una penetrabilità in essa della luce, è il fatto nuovo dello stile di Vincenzo, avvertibile pure nel dipinto della Maddalena, del '77 e particolarmente nella Sant'Anna, d'una morbidezza intensamente tonale nell'aperto bagno di luce. È la stessa fisionomia della Madonna del 'Cristo deposto', anche se, qui, i toni si fanno più cupi e bruni.

Non solo il quadro della Maddalena ci può servire di riscontro per la datazione del 'Cristo deposto', bensì anche il 'Cristo inchiodato alla croce' del Museo del Prado, dello stesso anno. Il dipinto del Prado ha pressoché le stesse misure, tra l'altro, di quello della Pinacoteca di Cremona (il primo, m. 2,10 x 1,40; il secondo, m. 2 x 1,40) il che non esclude che le due tele facessero parte di un trittico di cui non si sia recuperata la parte centrale, cioè la 'Crocifissione'. Vincenzo avrebbe seguito l'esempio del trittico di Antonio Campi a San Marco a Milano, con la 'Fuga in Egitto', la 'Morte della Vergine' (esposta alla mostra del Caravaggio), l' 'Assunzione'; che sono pure del 1577. Ma quel che più conta è lo stesso momento stilistico che suggerisce una comune datazione ai dipinti della Maddalena, del Prado, e del 'Cristo deposto'. Comune è agli ultimi due l'illuminazione da sinistra, radente, come se fossero le due scene investite dalla stessa fonte luminosa; vi è persino ripetuto quel caratteristico manello delle funi, che nel quadro del Prado è portato sulla schiena dal manigoldo, e in quello di Cremona è a terra presso la lastra di marmo. Per il 'Cristo inchiodato alla croce' il Longhi ha già osservato che 'una certa efficacia

nei moti subitanci, una certa violenza fisica nell'azione... *Vincenzo
Campi* alludono intensamente alla prossimità del Caravaggio', ma che, 'nel fondo le due figure dei ladroni accozzano curiosamente parti naturalistiche con romanismi d'accento marcatamente nordico'.

Questi ultimi tratti non ritroviamo nella più sfolta composizione del 'Cristo deposto' /tavola 28/ che dichiara il suo naturalismo in senso spiccatamente lombardo, savoldiano; soprattutto nel corpo del Cristo la cui luce si colorisce, mista di grigi e di bianchi densi, di toni rosati nel modellato, verdicci poi nel sudario. Si leviga alla luce il rosa macchiato del marmo, rosseggiano le nubi sotto il ponte di rocce a destra, s'intride di striature verdi e azzurre il cielo sopra il Golgota: accenti tutti, un po' più incruditi e di una certa asprezza tonale nuova, ma di timbro schiettamente bresciano.

In quest'aria bresciana è spaziato l'episodio, ma l'apertura del gesto della Maddalena è così autorevole, da subordinare quelli della Madonna e del San Francesco /tavola 29/, le cui pose si affiancano più faticosamente, per il perdurare ancora della traccia di uno schema compositivo, che rivela, nel Santo, quasi un inserto neoquattrocentesco; se non fosse a sommuoverlo quel calar di fasci d'ombra e batter della luce lungo la ruvida stoffa del saio a determinare, nella contrastata circolazione, il senso naturale dell'ambiente. Nel franto articolarsi dei gesti s'è spezzata la mimica manieristica, e il sensibile naturalismo con cui è interpretata l'esperienza pittorica ne ha rinnovato il contenuto plastico in senso antirinascimentale, concludendo per un colore scoperto, macchiato, così più relativo alla situazione ambientale della luce, che alla forma.

Ora, il dipinto ci dà una riprova dell'importanza che deve aver avuto in Lombardia la pittura di Vincenzo, appena lo accostiamo ad altre composizioni, con molti punti comuni di contatto, di un pittore dalle esperienze non solo parallele ai Campi, ma anche in parte ad essi ispirate, cioè di Simone Peterzano. Il 'Cristo deposto' della Pinacoteca di Cremona si pone, comunque, cronologicamente anteriore alla 'Deposizione' di San Fedele del Peterzano, di portata così precaravaggesca, e costituisce un altro documento illuminante di naturalismo tipicamente lombardo.

Alfredo Puerari

ANTOLOGIA DI CRITICI:

Un critico del 1832.

Voi credete, voialtri, di aver fatto tutto, quando avete disegnato correttamente una figura e messo ogni cosa al posto suo, secondo le leggi dell'anatomia! Tracciate un contorno e lo colorite con un tono di carne già preparato sulla tavolozza, badando a tenerne un lato più scuro dell'altro; e perché, ogni tanto, date un'occhiata a una donna nuda ritta su un tavolo, credete di aver copiato la natura, v'immaginate di esser pittori, di possedere il segreto di Dio! Non basta, per esser gran poeta, conoscere a fondo la sintassi e non commettere errori di lingua! Guarda la tua santa... A prima vista sembra ammirevole, ma alla seconda occhiata ci si accorge che è appiccicata al fondo della tela e che non si potrebbe girarle intorno. È un profilo che ha una faccia sola, è una figura ritagliata, un'immagine incapace di rigirarsi, di mutar posizione. Non c'è l'aria fra quel braccio e il fondo del quadro, spazio e profondità mancano; e tuttavia ogni cosa obbedisce alla prospettiva e le graduazioni aeree sono osservate con esattezza. A dispetto di uno sforzo così meritorio io non potrei mai credere che quel bel corpo sia animato dal soffio tepido della vita: se avanzassi la mano su quel seno così rotondo e così sodo, credo che lo troverei freddo come il marmo. No, il sangue non scorre sotto quella pelle d'avorio, la vita non gonfia colla sua rugiada purpurea le vene e le fibrille che s'intrecciano a rete sotto la trasparenza ambrata delle tempie e del petto. Qui c'è un palpito, lì tutto è immobile: la vita e la morte lottano in ogni particolare: qua c'è una donna e là una statua, più in là addirittura un cadavere...

Ecco... tu sei rimasto dubbioso, indeciso fra i due sistemi, fra il disegno e il colore, fra la calma minuziosa, il rigore preciso dei vecchi maestri tedeschi e l'ardore splendente, la felice abbondanza dei pittori italiani. Hai voluto imitare insieme Hans Holbein e Tiziano, Alberto Dürer e Paolo Veronese. Ambizione magnifica, ma cosa è successo? Non hai ottenuto né il severo incanto della secchezza né la ingannevole magia del chiaroscuro. Qui, come un bronzo in fusione che spacca lo stampo troppo debole, il ricco e biondo colore di Tiziano ha fatto scoppiare il magro contorno dureriano dove è stato colato. Altrove, la linea ha resistito e

ha soffocato il magnifico impeto della tavolozza veneziana. *Un critico del 1832*
 La tua figura non è né disegnata alla perfezione né alla perfezione dipinta e dovunque mostra il segno di questa disgraziata indecisione.

.....
 La missione dell'arte non è copiare la natura ma esprimerla! Tu non sei un vile copista, ma un poeta... Altrimenti quando uno scultore avesse preso il calco di una donna non avrebbe bisogno di altri sforzi. Ebbene, prova a fare il calco della mano della tua ragazza e poggialo davanti a te, ti troverai di fronte a un orrendo cadavere privo di somiglianza e dovrai ricorrere allo scalpello di chi, senza copiarla esattamente, ne coglierà il sentimento e la vita. Sta a noi impadronirci dello spirito, dell'anima, della fisionomia delle cose e degli esseri. L'effetto! Esso vale per gli accidenti della vita, ma non dà la vita. Una mano, giacché mi son fermato a quest'esempio, non partecipa soltanto del corpo, ma esprime e continua un pensiero che dobbiamo afferrare, rendere. Né il pittore, né il poeta né lo scultore debbono separare l'effetto dalla causa che sono invincibilmente legati. Qui comincia la vera battaglia. Molti pittori trionfano per istinto senza conoscere questo tema dell'arte. Voi disegnatte una donna e non la vedete: non è così che si riesce a forzare il segreto della natura. La vostra mano riproduce, senza pensiero, il modello che avete copiato nello studio del maestro. Non scendete abbastanza nella intimità delle forme, non ne cercate con l'amore e la perseveranza necessari le svolte e le eclissi. La bellezza è una cosa severa e difficile che così non si lascia raggiungere e che bisogna aspettare alle sue ore, spiare, assediare, abbracciare stretta per forzarla alla resa. La Forma è un Proteo assai più inafferrabile e più astuto che non il Proteo della favola, solo dopo lunghi combattimenti si può costringerla a mostrarsi nel suo vero aspetto. Quanto a voi, siete contenti della prima parvenza che vi concede, o, al più, della seconda o della terza, ma non è così che agiscono gli atleti vittoriosi. Essi non si lasciano ingannare da tutti questi sotterfugi, ma proseguono sinché la natura non sia ridotta a mostrarsi nuda e nel suo vero spirito. Così ha fatto Raffaello... la sua grande superiorità viene dal senso intimo che, in lui, sembra voler spezzare la Forma. La Forma è nelle sue figurazioni, ciò che è in noi, un mezzo per comunicare idee, sensazioni, una vasta poesia. Ogni figura è un mondo, un ritratto il cui modello è apparso in una visione sublime, intriso di luce, designato da una voce interiore,

*Un critico
del 1832*

tracciato da un dito celeste che ha mostrato, nei trascorsi di tutta una vita, le sorgenti dell'espressione. Voi fabbricate alle vostre donne belle vesti di carne, bei panneggi di capelli: ma dov'è il sangue che genera la calma o la passione, e tanti altri aspetti particolari? ... Le vostre figure, allora, son pallidi fantasmi colorati che ci fate passeggiare davanti agli occhi, chiamandoli pittura, arte. Perché avete messo insieme qualcosa rassomigliante più a una donna che a una casa, credete di aver raggiunto il vostro scopo, e fieri di non esser più obbligati a scrivere, accanto alle vostre figure, 'currus venustus' o 'pulcher homo', come i primi pittori, v'immaginate di essere artisti meravigliosi. ... Certo una donna ha questo portamento di testa, così tiene la gonna, i suoi occhi s'illanguidiscono e si fondono con quest'aria di rassegnata dolcezza, l'ombra palpitante delle ciglia alita così sulle gote. È questo, eppure non è questo. Cosa manca? Un nulla, ma questo nulla è tutto. Date l'apparenza della vita, ma non esprimete il soprappiù che ne trabocca, quel non so che, che è forse l'anima e che fluttua nuvolosamente sull'involucro: insomma quel fior di vita che Tiziano e Raffaello hanno sorpreso.

... Ho studiato a fondo i grandi maestri del colore, ho analizzato e scoperto strato per strato, i quadri di Tiziano, questo re della luce; ho, come lui, abbozzato la mia figura in tono chiaro, con una pasta duttile e nutrita, perché l'ombra non è che un accidente, ramméntalo. Poi son tornato sulla tela e con mezze tinte e velature di cui diminuivo via via la trasparenza, ho reso le ombre più vigorose sino ai neri più profondi; giacché le ombre dei pittori comuni son d'una natura diversa dai loro toni chiari, sono legno, bronzo, qualunque cosa all'infuori della carne in ombra. Si ha il senso che se la loro figura mutasse posizione le parti in ombra non si ripulirebbero, non diverrebbero luminose. Ho evitato questo errore in cui cadono parecchi fra i più illustri, e i miei bianchi resistono sotto l'ombra più opaca e più sostenuta. A differenza degli innumerevoli ignoranti che pretendono di disegnare correttamente perché il loro segno è estremamente affilato, mi son guardato dal tracciare con secchezza il contorno esterno della mia figura e dall'accusarne ogni dettaglio anatomico: giacché il corpo umano non finisce con una linea. In ciò gli scultori possono maggiormente accostarsi alla verità: la natura comporta una serie di rotondità che si avvolgono l'una nell'altra. A rigore, il disegno non esiste, c'è poco da ridere!... La linea è il mezzo per cui l'uomo si rende



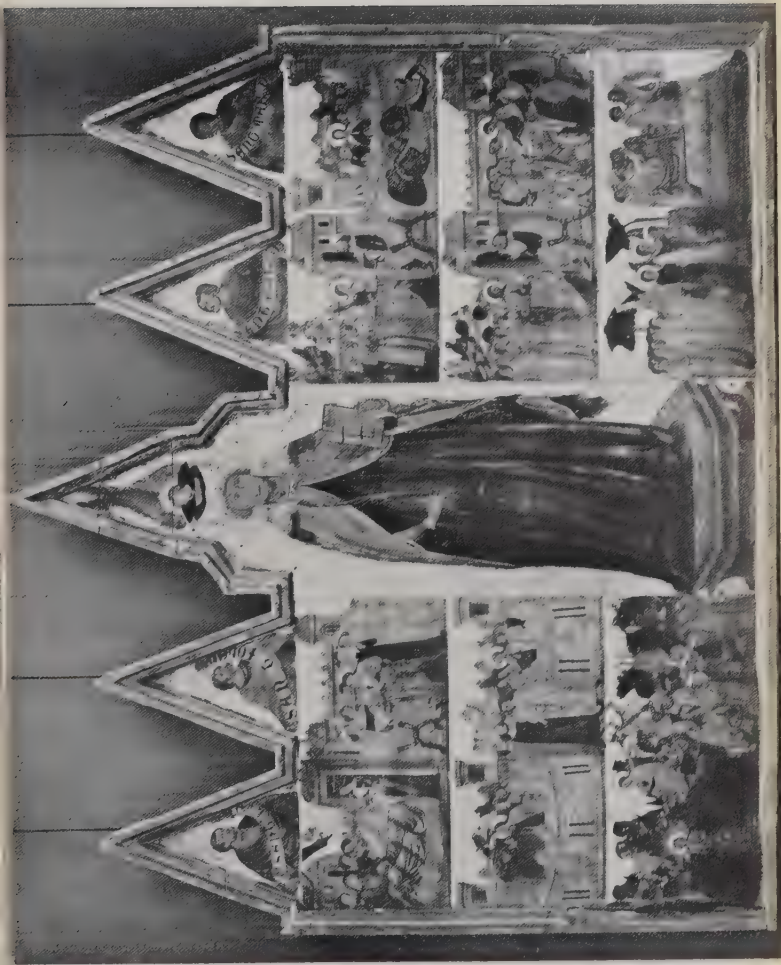
2 - Vincenzo Campi: 'Cristo deposto' (particolare)

Cremona, Museo Civico



30 - Vincenzo Campi: 'la Madonna con Sant'Anna e Sant'Orsola' 1577

Cremona, Santa Maria Maddalena





32 - Pittore napoletano c. 1340: 'San Lodovico di Tolosa' Aix en Provence, Mus. Granet



33 - Ramon Destorrent: 'Polittico' di Santa Marta' (particolare)
La Tour de Carol, Parrocchiale



36 - 'Maestro di San Sebastiano' (?): 'San Sigfrido'
Avignone, Museo Calvet

conto dell'effetto della luce sugli oggetti, ma non esistono linee in natura, tutto vi è pieno. E modellando che disegniamo, che stacciamo cioè le cose dall'ambiente in cui si trovano, e la distribuzione del lume è la sola causa dell'apparenza dei corpi. Non mi sono dunque fermato sulle linee ma ho sparso sui contorni una nube di mezze tinte bionde e calde, col risultato di rendere incerto il dito che volesse posarsi sul punto dove il contorno incontra il fondo. Da vicino questo lavoro sembra bambagioso e privo di precisione, ma a due passi di distanza tutto si solidifica, si realizza e si stacca; il corpo gira, le forme prendono rilievo, l'aria circola. E tuttavia non mi contento, ho dei dubbi. Sarebbe forse meglio non disegnare un solo tratto e attaccare la figura per il mezzo, fermandosi, per prima cosa, sui rilievi più illuminati, e passando poi alle parti più cupe. Non è così che procede il sole, questo divino pittore dell'universo?...

*Un critico
del 1832*

(Da *'Le chef d'oeuvre inconnu'* di H. DE BALZAC)

A P P U N T I

'Les primitifs Méditerranéens'

VA DETTO SUBITO che la Mostra dei 'Primitifs Méditerranéens' trasferita durante il '52 da Bordeaux a Genova a Barcellona, non ha mantenuto le promesse annunciate nel titolo; soprattutto perché, a non voler insistere sulle incongruenze che l'hanno caratterizzata, dal trasferimento iniziale dei 'mediterranei' sull'Atlantico, alla casualità della presentazione, alla inavvedutezza con cui ne è stato redatto il catalogo, gli ordinatori non ebbero, in partenza, la cognizione precisa della complessità dei problemi da affrontare. Tratto lo spunto dal discorso che ormai si fa dappertutto su codesta circolazione di cultura 'mediterranea' durante i secoli XIV e XV, l'appoggio a tale problema fu, infatti, apparente; e ad ogni quesito si rispose attenendosi al principio, divenuto subito pregiudizio, di una rigorosa geografia delle coste. Non ne poteva seguire che una impacciata operazione di spuntatura di nozioni correnti, appoggiata prevalentemente ad uno stato degli studi vecchio ormai di cinquant'anni, e, sul margine prefisso di una così singolare 'litoranea' storica, i ritagli, poche fettucce costiere, di due secoli di poesia.

Per il Trecento, per esempio, mancò una esemplificazione dell'ambiente avignonese, della cui storia sarebbe stato possibile dare un referto preciso, e distinguervi quanto

'Primitifs Méditerranéens' è fiorentino da quanto è senese, convocando almeno un'opera del giottesco Maestro del Codice di S. Giorgio insieme al trittichetto ricostruito dal Longhi in relazione con gli affreschi del Giovannetti nella Cappella di S. Giovanni, e qualche altro dei rari dipinti collegati dalla critica moderna con l'ambiente post-martiniano in Francia, le due tavolette di Aix già attribuite al Ceccarelli, il trittico di Angers, la stupenda 'Andata al Calvario' del Louvre che è addirittura un anticipo dei Limbourg.

Fu trascurato tutto al riguardo del Bassa e non si accennò mai alla problematica della sua cultura italianizzante. Non ci fu un approfondimento del movimento internazionale, che segnò, invece, l'ora cruciale della comunità mediterranea, e di cui sarebbe stato facile documentare il grado, puntando almeno sui tre episodi essenziali. Quello, di impronta fiorentina, dei viaggi dello Starnina in Ispagna e della cultura agnolesca di Valencia, culminata, sotto la pressione degli stilismi westfalici di Marçal de Sax nella persona del Gil Master-Maestro del Bambino vispo, la cui univoca fisionomia, ricostituita dal Longhi, potrà crescere di importanza se studiata a fronte dei nordicismi del primo Ghiberti. Quella, prevalentemente catalana, della mista influenza del Borrassà sulla Sicilia sud-orientale, provata non solo dal gruppo connesso con il polittico di S. Lorenzo conservato nel Museo di Palazzo Bellomo a Siracusa, sibbene dalla elevata personalità, rintracciata dal Bottari, del Maestro di S. Martino, il cui prestigio, quando sarà stata espunta dal suo 'corpus' l'impropria attribuzione dell' 'Abramo' del Museo di Palermo, risulterà preminente sugli stessi contemporanei barcellonesi, proprio per quella speciale tenerezza di fantasia che questi non conseguirono mai, e che egli poté derivare, almeno nel bel polittico dell'ex Monastero di S. Maria, da una riscoperta personale della tradizione martiniana di Avignone. Quello, infine, del Maestro di S. Giorgio, ormai identificato col Martorell, la cui vicenda riassume per il Mediterraneo i punti più intensi della civiltà borgognona, ed ha un séguito, o forse un parallelo vistoso, nella persona del forte Maestro del Trionfo della Morte di Palazzo Sclafani a Palermo, che potrà essere compreso a pieno se si vorrà considerarlo, da un punto di vista strettamente culturale, a fronte della vicenda, in tutto analoga in iscultura, del grande Guillermo Sagrera, uno sluteriano fattosi catalano e maiorchino, poi comparso a Napoli proprio mentre il Pisanello vi attendeva ai primi progetti per l'Arco Aragonese.

Dell'episodio successivo, in cui queste trame confluiscono, cioè l'ambientazione dei problemi fiamminghi e van-eyckiani, fu trascurato il tramite più elevato, il Fouquet, e non si pensò di studiarne il legame fondamentale con la cultura fiorentina di Masolino e dell'Angelico. Si rese così impossibile di comprendere la formazione di Antonello, di vedere nella luce giusta la statura di Jacomart, più scarsa di quanto si assume di solito e di completa costituzione napoletana, e di rialzare il grado spettante all'Huguet, pittore vero, sorto non già dall'ultima maniera del Martorell, anch'essa da studiare in rapporto con gli avvenimenti del decennio '40-'50, ma dalla elevata e radiosa congiuntura del Fouquet con l'Angelico.

Mancò, per conseguenza, ogni accenno alla importanza dell'affacciarsi sul Mediterraneo delle opere di Piero della Francesca, e non se ne videro i precoci riflessi sullo Charonton e sugli altri provenzali, sul Maestro del Re Renato e sul Fouquet maturo nella Francia centrale, su Antonello stesso in Sicilia, in Catalogna sul primo Bermejo.

Lo stesso Maestro di S. Giovanni da Capestrano, la cui intensa adesione iniziale alle modalità franceschiane ebbe un peso sull'ambiente di Napoli fra il 1455 ed il 1460, con vivi riflessi anche sul giovine Antonello, figurò alla Mostra solo con l'opera che lo documenta involuto, ormai ridotto allo spiritato e all'umoresco. Non furono riconosciuti gli scambi fra la Provenza e la Sicilia del nord, già rilevati dal Brunelli e dal Ragghianti, per citare solo cose edite, nel bel politico n. 692 del Museo di Palermo; né fu fatta menzione del successivo affluire di una cultura italianizzante non più arcaicamente franceschiana, ma svolta, sul 1470, in senso moderno, teorematicamente prospettico e rinascimentale: per non citar altro, le due grandi opere di Maestro Alfonso, il viaggio ad Urbino di Pedro Berruguete (del quale, come già per il Bermejo, ora si vocifera una formazione napoletana), e le influenze ferraresi a Valencia, con il trasferimento dell'emiliano Paolo da San Leocadio e il maturare del Maestro del Cavaliere di Montesa, che io continuo a considerare diverso, anche se contemporaneo, da Rodrigo di Osona il vecchio.

Non fu sospettato, infine, che una nuova 'coiné' si difonde, indipendentemente dal grande episodio del Foppa in Liguria, sulla fine del Quattrocento, e riaffiata le parlate pittoriche di Provenza, di Castiglia, dell'Italia centro-meridionale, dell'Andalusia, con lo spargersi di una cultura di provenienza lombarda, ma questa volta spiccatamente bramantesca, comune al Maestro di S. Sebastiano, all'ano-

*'Primitifs
Méditerranéens'*

'Primitifs Méditerranéens' è fiorentino da quanto è senese, convocando almeno un'opera del giottesco Maestro del Codice di S. Giorgio insieme al trittichetto ricostruito dal Longhi in relazione con gli affreschi del Giovannetti nella Cappella di S. Giovanni, e qualche altro dei rari dipinti collegati dalla critica moderna con l'ambiente post-martiniano in Francia, le due tavolette di Aix già attribuite al Ceccarelli, il trittico di Angers, la stupenda 'Andata al Calvario' del Louvre che è addirittura un anticipo dei Limbourg.

Fu trascurato tutto al riguardo del Bassa e non si accennò mai alla problematica della sua cultura italianizzante. Non ci fu un approfondimento del movimento internazionale, che segnò, invece, l'ora cruciale della comunità mediterranea, e di cui sarebbe stato facile documentare il grado, puntando almeno sui tre episodi essenziali. Quello, di impronta fiorentina, dei viaggi dello Starnina in Ispagna e della cultura agnolesca di Valencia, culminata, sotto la pressione degli stilismi westfalici di Marçal de Sax nella persona del Gil Master-Maestro del Bambino vispo, la cui univoca fisionomia, ricostituita dal Longhi, potrà crescere di importanza se studiata a fronte dei nordicismi del primo Ghiberti. Quella, prevalentemente catalana, della mista influenza del Borrassà sulla Sicilia sud-orientale, provata non solo dal gruppo connesso con il polittico di S. Lorenzo conservato nel Museo di Palazzo Bellomo a Siracusa, sibbene dalla elevata personalità, rintracciata dal Bottari, del Maestro di S. Martino, il cui prestigio, quando sarà stata espunta dal suo 'corpus' l'impropria attribuzione dell' 'Abramo' del Museo di Palermo, risulterà preminente sugli stessi contemporanei barcellonesi, proprio per quella speciale tenerezza di fantasia che questi non conseguirono mai, e che egli poté derivare, almeno nel bel polittico dell'ex Monastero di S. Maria, da una riscoperta personale della tradizione martiniana di Avignone. Quello, infine, del Maestro di S. Giorgio, ormai identificato col Martorell, la cui vicenda riassume per il Mediterraneo i punti più intensi della civiltà borgognona, ed ha un séguito, o forse un parallelo vistoso, nella persona del forte Maestro del Trionfo della Morte di Palazzo Sclafani a Palermo, che potrà essere compreso a pieno se si vorrà considerarlo, da un punto di vista strettamente culturale, a fronte della vicenda, in tutto analoga in iscultura, del grande Guillermo Sagrera, uno sluteriano fattosi catalano e maiorchino, poi comparso a Napoli proprio mentre il Pisanello vi attendeva ai primi progetti per l'Arco Aragonese.

Dell'episodio successivo, in cui queste trame confluiscono, cioè l'ambientazione dei problemi fiamminghi e van-eyckiani, fu trascurato il tramite più elevato, il Fouquet, e non si pensò di studiarne il legame fondamentale con la cultura fiorentina di Masolino e dell'Angelico. Si rese così impossibile di comprendere la formazione di Antonello, di vedere nella luce giusta la statura di Jacomart, più scarsa di quanto si assume di solito e di completa costituzione napoletana, e di rialzare il grado spettante all'Huguet, pittore vero, sorto non già dall'ultima maniera del Martorell, anch'essa da studiare in rapporto con gli avvenimenti del decennio '40-'50, ma dalla elevata e radiosa congiuntura del Fouquet con l'Angelico.

Mancò, per conseguenza, ogni accenno alla importanza dell'affacciarsi sul Mediterraneo delle opere di Piero della Francesca, e non se ne videro i precoci riflessi sullo Charonton e sugli altri provenzali, sul Maestro del Re Renato e sul Fouquet maturo nella Francia centrale, su Antonello stesso in Sicilia, in Catalogna sul primo Bermejo.

Lo stesso Maestro di S. Giovanni da Capestrano, la cui intensa adesione iniziale alle modalità franceschiane ebbe un peso sull'ambiente di Napoli fra il 1455 ed il 1460, con vivi riflessi anche sul giovine Antonello, figurò alla Mostra solo con l'opera che lo documenta involuto, ormai ridotto allo spiritato e all'umoresco. Non furono riconosciuti gli scambi fra la Provenza e la Sicilia del nord, già rilevati dal Brunelli e dal Ragghianti, per citare solo cose edite, nel bel polittico n. 692 del Museo di Palermo; né fu fatta menzione del successivo affluire di una cultura italianizzante non più arcaicamente franceschiana, ma svolta, sul 1470, in senso moderno, teorematicamente prospettico e rinascimentale: per non citar altro, le due grandi opere di Maestro Alfonso, il viaggio ad Urbino di Pedro Berruguete (del quale, come già per il Bermejo, ora si vocifera una formazione napoletana), e le influenze ferraresi a Valencia, con il trasferimento dell'emiliano Paolo da San Leocadio e il maturare del Maestro del Cavaliere di Montesa, che io continuo a considerare diverso, anche se contemporaneo, da Rodrigo di Osona il vecchio.

Non fu sospettato, infine, che una nuova 'coiné' si difonde, indipendentemente dal grande episodio del Foppa in Liguria, sulla fine del Quattrocento, e riaffiatà le parlate pittoriche di Provenza, di Castiglia, dell'Italia centro-meridionale, dell'Andalusia, con lo spargersi di una cultura di provenienza lombarda, ma questa volta spiccatamente bramantesca, comune al Maestro di S. Sebastiano, all'ano-

*'Primitifs
Méditerranéens'*

*'Primitifs
Méditerranéens'*

nimo dei due stupendi pannelli attribuiti a Scuola del Rodano nel Museo di Lione ed a quello della nota Adorazione del Bambino nel Museo Calvet, a Juan de Borgoña, a Cristoforo Scacco ed al suo nobilissimo collegato sivigliano Alejo Fernandez.

Era invece alla Mostra un parlar fitto e spropositato di cultura senese, sino al punto di riconoscere nel Borassà influenze di quel mediocre Sano di Pietro che fu operoso, invece, com'è noto, con sensibile ritardo cronologico sul maestro spagnolo; ed una quantità di pisani, senesi, valenzani, napoletani, sardi, siciliani, genovesi di terz'ordine, che accrebbero la confusione, tentando invano di muovere le acque. E si immagini che beneficio potesse derivare ai più, e che veri lumi alla comprensione degli avvenimenti maggiori, dalla sequela dei Cecco di Pietro, Sano di Pietro, Juan de Tarragona, Ramon de la Mur, Giovanni Muru, il Barbagelata, il Monogrammista 'T. R.'.

Pure, che dal complesso della Mostra non si potesse cavare niente, almeno con un procedimento interpretativo alla rovescia, non sarebbe giusto sostenere. Ecco un tentativo di integrare qualcuna delle schede del catalogo.

Il polittico di S. Quiteria /*tavola 31*/, del Museo Archeologico di Maiorca, ad una data sicuramente anteriore al 1334 delle progredite miniature del 'Libro dei privilegi' alle quali il Meiss, con il polittico di S. Eulalia della Cattedrale di Palma, l'ha giustamente collegato, dimostrava in che senso si potesse superare modernamente la cultura 'franco-gotica', ormai esaurita, del Roussillon. Non per la ragione, comunemente creduta vera, che il suo autore si volgesse ad assimilare le bellezze senesi dei duccheschi; bensì perché appoggiò la sua sottile mentalità gotica, acquistata dalla consuetudine con le tradizioni nordiche, alla più raffinata cultura assiate post-giottesca, quella del Maestro di S. Cecilia, dei primi riminesi, dei codici domenicani di Perugia e delle soluzioni giottesche, parallele al Maestro di S. Cecilia, del secondo Duccio.

Il San Ludovico (o S. Luigi, come preferisce il catalogo) di Tolosa, fra Roberto d'Angiò e la regina Sancia, del Museo Granet di Aix en Provence /*tavola 32*/, non spetta ad un pittore avignone, ma, a conferma di una vaga supposizione del Labande, dovè essere importato direttamente da Napoli, alla cui cultura pittorica l'ha riaccostato di recente anche il Ragghianti, insistendo, fuori di verità, solo sui presunti elementi senesi. L'opera fu dipinta dalla stessa mano

cui si devono gli affreschi 'dell'Annunciazione' e della 'Adorazione dei Magi' nella Cappella Barrese di S. Lorenzo Maggiore: un maestro non spregevole che rimase attratto subito nell'orbita fiorentina istituita a Napoli da Maso quando, come ha proposto il Salmi, vi soggiornò con Giotto. Fra gli affreschi frammentari della Santabarbara di Castelnuovo, ora in parte attribuiti a Maso stesso, se ne distinguono infatti alcuni (almeno quelli riprodotti a tavole 81 e 82 della 'Pittura del Trecento a Napoli' del Morisani), in cui può essere riconosciuto il nostro anonimo; che, così, costituir, se non proprio la fase giovanile, almeno l'avvio, interamente fiorentino e masesco, del Maestro dei 'Sacramenti' all'Incoronata, Roberto Oderisi. Può esserne conferma il fatto che gli affreschi di riscontro a quelli sopra citati, ma distinti da essi, nella Cappella Barrese a S. Lorenzo, lo 'Sposalizio della Vergine' e la 'Natività', spettano appunto all'Oderisi.

Il polittico di S. Marta di Ramon Destorrent, della Chiesa Parrocchiale di La Tour-de-Carol [tavola 33/], ha ben figurato in testa alla sequenza catalana che, dal Destorrent stesso, il più recente recupero critico sull'argomento, e dal Maestro di S. Marco, giunge sino ai postumi dei Serra e dà l'avvio al Borrassà. Ma quanto all'interpretazione accettata dal catalogo, è ingiusto che si continui ad attenersi al consueto rilievo di una cristallizzata influenza senese, distraendosi dalla buona intuizione del Post il quale, per quanto subito contraddetto dal Mayer, ha invece tentato da tempo di valutare l'influenza che Barnaba da Modena, di cui la Catalogna conserva a Murcia un polittico complessissimo, poté esercitare su tutta la pittura barcellonaese del secondo trecento. Lungo questa via si sarebbe potuto intendere, di certo, assai più del solito.

A proposito del polittico di S. Marta, anzi, era da rilevare che il problema delle penetrazioni emiliane in Ispagna è più complesso di quanto il Post stesso non presumesse: giacché il Destorrent, attivo da un decennio all'epoca della prima comparsa di Barnaba in Liguria, per questa sua bella e antica opera dovè attingere ad una fonte più pura di quella nota, ancora vivamente impressionata dalle ultime opere di Vitale; e che, se fu la precoce giovinezza di Barnaba stesso, resta sempre da appurare per che via gli divenisse accessibile. Perciò, in attesa di una soluzione precisa, per ora gioverà notare che il polittico di S. Vincente e S. Valero (Post, II, fig. 144), passato dalla collezione Plandiura al Museo di Barcellona, ha anch'esso tratti di una vivida cultura bolo-

*'Primitifs
Méditerranéens'*

*'Primitivi/
Additestrondens'*

gnese, di stretta ispirazione miniaturistica, e spetta -- a mio avviso -- alla stessa mano che eseguì le miniature della seconda parte del Salterio n. 8846 della Biblioteca Nazionale di Parigi (Loesca, *Il Trecento*, pag. 828, fig. 687). Anche di queste, infatti, dopo che il Meiss le ha allontanate da Napoli per ricollocarle in Catalogna, va riconosciuto l'accento marcatamente bolognese, quasi iacopinesco.

Il bel 'S. Sebastiano con la Crocifissione' di Juan Mateu, del Museo di Barcellona [*tavola 24*], che sarebbe stato utilizzato vedere a fianco del retablo della 'Annunciazione' che il Mateu stesso dipinse per Cagliari e tuttora esistente nel Museo di quella città, forniva la traccia, sin ora non scorta dai critici, per ritrovare i particolari di una vivace influenza valenzana sugli scarsi barcellonesi del circolo del Borrassà. Una influenza che, spiccata direttamente dal Maestro Nicolau e da Marçal de Sax, poté avere una portata storica rilevante e che in ogni caso si riaggancia al problema noto, ma non ancora individuato nelle opere, dei viaggi di Lorenzo Zaragozza fra Barcellona e Valencia. Una prova dell'importanza di questa sensibile, e del resto assai rara mescolanza, di livello sempre notevole, di cultura barcellonese e dati valenzani, mi pare sia costituita dal fatto che essa fu la più avvertita nelle isole e nell'Italia Meridionale; dalla Sardegna (che si procurò appunto un retablo del Mateu e che conserva ad Oristano un politico fiammentario, dal Post riferito alla maniera di Guimera, in cui sono palesi le affinità con il retablo di Jerica), al Maestro di S. Martino, alla Madonna del Museo del Prado attribuita al siracusano attivo a Barcellona Pietro Scaparra, ai dati di cultura iberica (che rammentano quelli della S. Orsola di Maestro Jacopo del Museo di Barcellona) da cui prese le mosse Giovanni da Gaeta.

'La Pietà', attribuita a Scuola di Antonello da Messina, del Museo Nazionale di Palermo, è la stessa che ha pubblicato il Bottari, credendone sconosciuta l'ubicazione, per proporre di riscontrarvi la derivazione da un originale antonellesco perduto. Su questo punto sarà bene sospendere il giudizio in attesa di nuovi elementi; ma già ora sembra chiaro che, al di fuori della forte idea del Cristo 'steccito' riadattato, più che rinnovato, come anche la situazione del sepolcro e dell'angelo di destra, dalla 'Pietà' giovanile nota per gli esemplari di Casa Gavazzi e di Casa Perkins, il rimanente è troppo avagato per potervi riconoscere qualcosa in più di una tarda rielaborazione tematica. Il dipinto, in-

fatti, non va riaccostato al Crocifisso di Calatabianco (che, *'Primitifs Méditerranéens'*, poi, molto difficilmente sarà di Salvo d'Antonio, nonostante il documento: Salvo d'Antonio essendo, perché garantita dalla firma, solo la *'Dormitio Virginis'* di Messina, andata distrutta per il terremoto); ma spetta alla stessa mano, di personalità piuttosto spiccata, che eseguì la *'Pentecoste'*, pure del Museo Nazionale di Palermo, attribuita a torto al Rozzolone, e anch'essa caratterizzata da attardate simpatie antonellesche.

Il polittico del Vescovo Severo, della Chiesa dei SS. Severino e Sossio di Napoli *[tavola 35 a e b]*, è stato presentato, addirittura, come retablo dell' *'Assunzione'*, dando prova di non saperne decifrare, evidentemente, neppure la parte iconografica. Il suo aspetto, di qualità pittorica elevatissima, è, invece, quello di un'opera antica, probabilmente non posteriore al quinquennio 1470-75 e, dentro la solare struttura franceschiana derivata dalle pale di Antonello avanti il 1475, ancora legato al momento più delicato della civiltà pittorica mediterranea, quello del viaggio in Italia del Fouquet, dell' *'Incoronazione della Vergine'* dello Charonton, dell'esordio di Antonello (il pannello del S. Giovanni Evangelista è atteggiato ancora, alla bella luce, come i drappi delle Marie nella *'Crocifissione'* di Sibiu, come quelli a terra nel *'S. Girolamo'* di Reggio Calabria).

La sua posizione, perciò, deve essere eminente, ed il criterio del Mayer, che confrontava l'opera con il S. Martino di Segorbe di Jacomart, riconosceva almeno il principio che opere simili appartengono ad un'orbita sensibilmente più vasta di quella meramente locale.

Infatti, mentre una trama minore riallaccia la cultura napoletana a quella valenzana lungo il filo dei rapporti di Angiolillo Arcuccio con l'atelier del Rexach, una circolazione più elevata accorda l'aspetto di quest'opera essenziale con il S. Giorgio, di cultura affine, attribuito a Pietro Nisart nel Museo di Maiorca, e il S. Domingo de Silos del Bermejo.

Il S. Sigfrido, infine, attribuito alla Scuola del Froment nel Museo Calvet di Avignone *[tavola 36]*, non può essere riferito al pittore di Aix, altro che per l'appartenenza ad un'orbita culturale comune: nonostante il concorde parere della critica, che ha considerato l'opera ora del Froment stesso ora solo della sua Scuola. I punti di più stretta somiglianza sono, invece, con il Maestro di S. Sebastiano.

Passata a Barcellona, la Mostra ha subito una trasformazione locale a cura di competenti, i Signori Gudiol e Ai-

*'Primitifs
Méditerranéens'*

naud, che hanno provveduto a colmare le principali manchevolezze relative alla parte spagnola. Soprattutto il Martorell è stato documentato spiegatamente, e il gruppo dell'Huguet, che del resto a Bordeaux e a Genova si leggeva bene nei due pannelli capitali venuti da Barcellona, era divenuto di perspicuità perfetta una volta affiancato, entro lo stesso recinto della Mostra, addirittura al bellissimo 'retablo del Condestable', del 1465. Peccato, però, che neanche questa fosse l'occasione buona per riconoscere nel pittore uno dei più alti affiliati del movimento mediterraneo fra il 1440 e il 1450, non solo un frutto locale di limitata accessibilità.

Rilevando, infatti, i rapporti col Fouquet nel bel retablo di Canapost, del resto vicinissimo al retablo del Condestable, il catalogo ne trascurava la menzione parlando dell'Huguet.

Ma, a proposito del catalogo, ripresentato a Barcellona in un'accurata traduzione spagnola, che ha provveduto ad ampliare ed a correggere con scrupolo, se non proprio a rifare daccapo, l'intera sezione iberica, occorre lamentare che, per tutto il resto, ogni cosa sia stata conservata al suo stato originario, persino gli errori di fatto, che non era difficile rettificare. Si legge, ancora, perciò, che i pannelli di Parigi e di Zurigo, già dalla Ring riconosciuti parti di uno stesso complesso, ed entrambi di mano del Dipre, spettano l'uno, sì, al Dipre, ma l'altro solo a Scuola di Provenza; che Barnaba da Modena lavorò a Siena, e la conseguenza è di vederlo incorporato, per fortuna solo in sede di distribuzione della materia e di impaginazione, addirittura fra i senesi; e che Antonello nel 1476 fu 'en Milán, donde ejecuta un retablo para la iglesia de San Casiano'.

Ferdinando Bologna

ACETILENE

V.

Kano.

Citata una volta la capitale della Nigeria in questa rubrica e sollecitato da varie parti ad approfondire, ho provveduto per interposta persona. Cortese persona poliglotta assolutamente estranea alle nostre questioni che tormentai con richieste così fastidiose come se quella da Kano ove fa delle strade avesse invocato da me notizie su ghiaia e bitume.

Incontratici in Italia per le feste, mi ha recati gli estremi della questione, l'interessante rivista — Nigeria — ed esaurienti comunicazioni orali delle quali la più stupefacente è

che sì, una reggia di Kano può anche esistere ma non certo come potevo intendere io che fosse secondo vecchie fotografie di testi africanisti intorno al novecento.

Perché da allora a causa delle piogge quella reggia d'argilla tante volte si è disciolta e tante volte è stata rifatta con le relative pitture che queste, pure escludendo per ragioni maomettane la rappresentazione di figure umane, si sono nel frattempo aggiornate e anziché conoscere solo triangoli o impronte suppergiù di tacchi nostrani, oggi recano carri armati, aeroplani, biciclette.

Case, poi, nei dintorni si adornano in facciata, ad esempio, di grandi orologi dipinti e sul numero 38 della rivista — Nigeria — dell'anno scorso ce n'è riprodotta una con due grandi quadranti e le sfere fermate rispettivamente sulle undici meno venti e le dodici e venti... Tutto ciò vuole almeno significare che laggiù certi vecchi simboli cedono il posto ai nuovi mentre noi restiamo di solito ancorati ai primi d'un certo momento della nostra conoscenza attribuendogli dei sensi che magari non hanno mai avuto pur di puntellare ad ogni costo certe nostre estetiche congetture. Mi viene così in mente una storia che sentii quand'ero in Africa: e cioè d'un bambinetto come se ne trovavano di sperduti in ogni greto di torrente, che raccolto dai nostri soldati-balia fece il sordo e il muto per giornate di cammino fino a che, portato in cospetto del generale e da questi interrogato non aprì finalmente la bocca per articolare una irriveribile invettiva bolognese imparata da chissà quale autista.

Ed a corollario di questa irriveribilità nasce la riflessione sul linguaggio stratosferico che usa da noi che si vive tra quadri statue architetture, tanto lontano dai vigenti costumi quanto almeno gli orologi ed i carri armati dai simboli più sopra citati: sintomo della nostra vecchiaia e della nostra ostinazione a servire gli schemi di una finta cultura che scricchiola da tutte le parti.

Quadro!!

La ditta C. ha offerto tot al premio Altamura e s'è guadagnato un quadro. 'Dove avete messo il quadro?' chiede il capo dell'Ufficio Stampa Pubblicità. 'Non so Capo, sì Capo, vado a vedere, Capo, deve essere nella stanza F del braccio H... Capo'.

Alla fine si va tutti col Capo in testa nella stanza F grandissima, vuota, e per terra c'è una tela moscia con dei tru-

cioli appiccicati alla cornice ancora attaccaticcia. La gente comincia a ridere: io provo a difendere l'imputato del quale so tutto.

'Sarà' conclude il Capo: 'ma il problema adesso è di farlo sparire prima che lo veda il Duca... intanto lo si volti contro la parete... se ne occupi lei, Faraglioni', 'sì Capo'.

Dopo di che la giuria ritorna nell'Ufficio Stampa ospite del Capo a televedere un vecchio film gangster.

'Sì Capo, certamente Capo, senza alcun dubbio Capo...'

Psicologia sociale.

Sul finire del banchetto s'alza a parlare il relatore: dice che l'Istituto si è potenziato, che dall'America è arrivata una macchina, che molto è stato fatto ma molto rimane da fare.

Le indagini procedono, la scienza induttiva e deduttiva non ha più limiti e cita un caso degno di nota. Una ragazza, dunque, che non sapeva dire — attaccapanni — ma diceva — accattapanni —: esaminata in profondo rivelava la possibilità di pronunciare separatamente — attacca — e — panni — ma poi ci ricascava nel diseguito accattapanni, accattapanni...

Inquisita per ogni viscere dai luminari dell'Istituto, questi scoprivano che nel suo povero passato si era sovente ricoperta con abiti smessi da altri, abiti — accattati —, onde la sua minorazione ecc. ecc....

Questo il bel risultato di congressi internazionali, di viaggi in Constellation, banchetti, onorificenze, cattedre.

Allievi si formano a queste scuole, sorgono tendenze, si delineano scismi e, confidiamo, anche dei martiri, molti martiri per una bella arena coi leoni, le tigri, i centurioni dalla fronte bassa, patrizi goderecci e concubine di Siria e di Palestina.

Stigler¹.

'Permette? C....'

'Discende da Tranquillo, parente?'

'Mah, non saprei, pare, ma anche Luigi il matematico fu bravo...'

Così da mezzo secolo: discende? parente?; colpa delle cartoline illustrate, lo so. Bisogna che operi bene, che mi

¹ Ascensori.

metta in pari così da far chiedere un giorno alla buon'anima di Tranquillo: 'ascende?'.

Controperizia.

Si parte con l'avvocato e si arriva alla Sala d'arte per chiedere informazioni. C'è una mostra d'astratti o giù di lì con delle scritte a rovescio: pazzerelloni, mano pesante. Si apprende che è messa su da tradizionalisti in odio a un concorso al quale non sono stati ammessi per far vedere che anche loro in pochi giorni, senza convinzione... Il premio intanto l'ha vinto un amico e — soccio — dei giurati: oggi a me, domani a te. Tuttavia non si riesce a immelanconirsi subito: la provincia! e si perdona.

Poi ci si inoltra nella campagna in cerca del tesoro. Bella è la natura, terso il cielo: valori eterni. L'avvocato ha un suo piano: carte scoperte ed all'occorrenza il pretore, il maresciallo. Comunque l'affare è poco chiaro. Paesi e poi paesi, aria di famiglie andate a male e di lettere anonime, cancelli alberetti muretti preti: Rosai Tosi Carrà, pane e vino.

Incontriamo tre cacciatori con un passero in tutto, poi fingo di scambiare delle pietre chiare per un armento. La cattura del depositario è romanzesca: non sfuggirà. Invece sfugge, non si capisce bene come né perché. Pausa. Si fa conoscenza con qualche colonnello a riposo. 'Era negli alpini?' 'No, fanteria.' Cascais. S'incontra anche un egiziano cugino, dice lui, di Neghib in compagnia di tre tipi. Sfoggio polilingue da ogni parte. Si comincia a parlare di invertiti. A domani, a dopodomani. I quadri sono lontani, lassù, avvolti nelle trapunte. Si continua a parlare di invertiti: l'aria si fa scura, il tempo cambia. Domani, dopodomani: finalmente i quadri. Ci vuol altro! ma i milioni, la perizia, il giuramento? Lasciamo sgocciolare un altro po' di tempo tanto per conoscere ancora due donne, due uomini. Principesse, giuro: macché! assicura un altro più pratico. Poi si capisce che ha ragione lui. E gli uomini con l'Alfa? Presto detto: affari di matrimoni, Sacra Rota, millantano, e permessi import-export.

'Faccia lei' dice infine l'avvocato: 'la verità' dico io e comincio a scrivere: '... tenuto conto del livello intellettuale e dei costumi vigenti in questa zona...'.

Italgas.

Mi rammento di quando una fabbrica di gas illuminante bandì un concorso tra i pittori per far la forza al petrolio ed

alle steariche. Per via di donne fui interpellato anch'io, allora semplice aiutante, per scrivere qualcosa che invogliasse gli artisti all'elogio interessato: attratto dal dono di cento metri cubi di quel prodotto del carbone che conservo tuttora a ricordo di quel primo lavoretto, accettai. Le cose che riuscii a dire contro le candele, soprattutto quelle di sego, se le ricordo mi fanno ancora arrossire. Perfino contro l'Austria m'ero messo, fresco come stavo di studi risorgimentali, non immaginando mai che durante l'ultima guerra non solo le avrei adoperate per illuminarmi, le candele, ma persino mangiate; prese per bocca le candele furono fin troppo generose.

Il petrolio, poi, era luccicante come se venisse dritto dall'inferno: 'il fetido liquame' dicevo e l'accusavo di macchiare i tappeti, di provocare eritemi fastidiosi e soprattutto di rovinare la vista delle cucitrici.

Gli industriali spaventati nascosero tutti i quadri illuminati da candele: fu un brutto momento per i caravaggeschi ed in subordine per quei divisionisti che s'erano ispirati al petrolio. Anche dei pittori sardi coi loro lumini se la passarono male, innocenti com'erano. L'on. Gasparotto, naturalmente, inaugurò la mostra e brindammo tutti al progresso. Il premio lo vinse un quadro intitolato 'Sconforto' dove c'era una donna discinta e gravida che si metteva in bocca il tubo del gas. In quegli anni oltre al 'molla Buni', usava dirsi anche '... di Roccacannuccia'... e '... i lumi di Roccacannuccia' divennero argutamente petrolio e candele. Quanto tempo è passato! ero soltanto un aiutante ma la purezza d'allora chi me la ridà? Altri l'ha conservata e sotto il parlare oscuro tiene sempre una bella vena stecchettiana che, diciamolo pure, ci consola e ci illumina.

*

Il gennaio del 1953 ci ha doviziosamente inondati di scritti discorsi diatribe che da soli costituiscono un monumentale e levitante pasticcio che fa presagire eventi catastrofici. A contenere tutto il coacervato non bastano più le private pattumiere né si può passare decentemente la vita a raccogliere cenci sporchetti e rigurgiti di moribondi. Tuttora il più ottuso farinaccismo si scontra col futurnovecentismo torvo metallurgico e milanesun.

Valeva proprio la pena di durare tanto per ritrovarsi tra gli stessi tangheri che avvelenarono la nostra giovinezza!

L'ingegner Calvero.

‘Via tale numero tale, gli credi svendono, curiosità, non mancare’.

Non manco: è perfetto; l'ingegnere viveva la sua vita. In biblioteca Viollet Le Duc e Anatole France, libero pensiero, Bocca¹, Sesso e Carattere, Ponti e strade, tutto sulla ghisa, tutto sul legno: legature alla Verne, palloni frenati, zavorre, il Polo, cani da slitta.

In cucina torni fresche mandrini, un motore elettrico da tre cavalli, armi semiautomatiche. Per ragioni di spazio manca la mitragliatrice Gattling di Buffalo Bill. Un tipo analogo se ad amatore interessa trovasi in una casamatta della vecchia cittadella di Alessandria in Piemonte: chiedere a Pacciardi. Su un tavolo armi da sala calibro 6 con sovrastrutture ed ornamenti pazzeschi di mano dell'ingegnere. Cani figurati come Ercole con clava, mirini grilletti piastrine stile Idra e Medusa: roba belga in genere sofisticata, tormentata. Poi Winchester, Marlin, Remington: epopea dei pionieri.

Manca una collezione di serrature. Grande parata invece di macchine fotografiche coi mantici tarlati, le tendine rinsecchite, gli obbiettivi scollati. Grandi marche. Jena. Tutte le ‘Tropical’. Un'orgia, vibro come un diapason: poi le scatole delle lastre. Non intendo più ragione, non vedo più nessuno. Lastre lastre diciotto per ventiquattro, tredici per diciotto, quattro e mezzo per sei, e quelle lunghe per le stereoscopiche e autoscatti autoscatti a molla a carrucola a miccia...: pizzico una lastra a caso velata, lunare, e guardo contro luce: lo sapevo!

Inutile procedere. Autoscatti, perette, lunghi tubi di gomma esautorata. Richiudo pietoso, depongo lagrime fiori pensieri.

Il tarlo.

Il padrone di casa si inginocchia presso lo scaffale e constata: ‘un tarlo!’ poi mi guarda di sotto in su con l'aria di dire ‘è finita’.

Esulto. Nel legno compensato, impiallacciato, c'è già un bel foro. L'arredamento razionale è alla sua prima carie e mi diventa quasi simpatico, mi sembra vivo, nato allora e già con la sua bella malattia. Di veramente funzionale in

¹ Edizioni.

quell'attimo vedo solo quel vorace verme nascosto nel suo cunicolo e consiglio un liquido che so del tutto inefficace.

Tempo e spazio.

All'alba delle nove apriamo gli occhietti e giuochiamo un po' ai — gisants — guardando le ragnatele che pendono dal soffitto (piccoli ragni verdi le fanno, compitissimi, laboriosi). Rimandiamo ad una luce migliore le fotografie per Domus di Gio. Ponti del nostro modo di appendere i panni alle puntine del grammofono piantate nel muro e di mutuo consenso ci riaddormentiamo.

Sto sognando come al solito di sciogliermi nel materasso quando un tonfo ci sveglia che fa tremare tutta la casa.

'Deve essere un baule' dice mia moglie. 'A me sembra una cassaforte' dico io che ne sentii cadere una a Venezia. 'E chi vuoi che faccia cadere cassaforti in questa casa...' 'Allora sarà un baule... buon giorno' e ci ripigliamo i rispettivi sogni, base-ball da una parte e scioglimento dall'altra.

Poi mezzogiorno, l'una, e finalmente la corsa affannosa da tabaccaio giornalaio lattaio salsamentario prima che chiudano.

Ci ritroviamo sul portone coi nostri pacchetti, mia moglie ha grosse notizie 'Sai quel colpo di stamattina..., è stata la vecchia del quinto piano che s'è buttata giù nella tromba. Figurati che la polizia è stata due ore per le scale e noi dormivamo... eravamo i soli di tutta la piazza a non saperne nulla... la portinaia è stata male, ha consumata tutta la segatura... il vaso di cemento ai piedi delle scale s'è rotto in due...'

Rincasando sostiamo al pianerottolo: il vaso di cemento è rotto davvero e il pavimento appare pulito di fresco: nell'aria c'è un buon odore di stufato.

I soli a non saperne nulla; se avessimo dormito altri due o tre giorni forse non lo sapremmo neanche adesso, tanto sono riservati i Torinesi!

Reazionario.

In varie pubbliche e private circostanze ho espresse con fermezza le medesime opinioni in fatto d'Arte sacra che pubblicò il Santo Uffizio nel 1952 e che furono ribadite da Monsignor Costantini: tali e quali come se avessi studiato per cardinale, e potevo farlo in coscienza perché sono un discreto

pregatore, naturalmente tutte le volte che qualcosa mi va per traverso o voglio stornare un guaio magari provocato da me. Prego per lo più la Madonna e, qualunque essa sia, mi diventa col volto di mia Mamma come la ricordo tanto cara, buona. Sono questioni molto semplici: siamo degli uomini per fortuna e non dei cristalli. E degli uomini con tanto di — radar —. Fino a che qualcuno cadrà dicendo Gesù o mamma, fino a che si andrà con delle immagini nel portafoglio dateci dai mendicanti, bruttissime bellissime (staremmo freschi se le facessero Matta o Pirlon!) i molto RR. PP. Regamey e Le Couturier hanno poche probabilità di far gli affari di Léger e di Chagall. È la civiltà che si ferma? Molto bene, anzi guardi se può fermarsi un po' più indietro... Il mio amico migliore è un tale artista che non sa andare in bicicletta ma che riesce a tagliare un trave con il temperino.

Tomba.

Mio zio Giovanni, contro i regolamenti e per taccagneria, fu messo nel loculo della cappella senza cassa di zinco, d'agosto... Così scoppiò e tutto il sugo venne fuori a sporcare certe pitture che vi avevo fatte da ragazzo.

‘Vieni, ritorna...’ mi scrivono ogni tanto i superstiti ‘... la cappella va restaurata, non si vorrebbe l'intervento d'altra mano...’.

Domenica e parole.

Ieri a Milano ho veduto la targa dell'INTELCLUB, cento metri dal Duomo, due passi da una vetrina con cetrioli fichi cachi ananassi di zucchero. Club di intellettuali certamente, intelclub...: allora sono corso alla stazione e rieccomi qua davanti al mio muro.

Qualcuno deve venire, verrà, è questa l'ora. Bussano infatti due piccoli amanti, lo so, cari cari che mi hanno ricordato in questo pomeriggio d'inverno che il sole disegna per la stanza lame di ghigliottina! Proprio loro i miei piccoli amici alti una spanna, voi proprio Crestaja e Paltoniere con le vostre vocette, i vostri abitini buffi e ogni giorno di più innamorati. Qui, qui sul tavolo tra il — raccoglitore senza perforazione — Eros e la guida del telefono. Sempre più bella, Crestaja, col vestitino ricamato di carta, gaia ridente Crestaja che sembri una lettera di Natale e tu Paltoniere sempre così abbottonato e scuro col baverone alzato che lasci vedere

soltanto gli occhi... Ti sei fatto su nel feltro dei sottobicchieri da birra... non hai caldo o Paltoniere? Mettiti in libertà, mettiamoci tutti in libertà, vogliamo parlare un po' del Cantagallina, del Pitocchetto?

Perplexità.

Un dotto visita con me i saggi d'una scuola d'arte e si sofferma interessato soprattutto alla tela d'un chierico che conosco per incapace e disonesto. Si tratta d'un vero imbecille, spiego, che è arrivato fin là regalando delle uova in tempo di carestia. Il dotto ribatte: 'non è scritto che la buona pittura non la possano fare anche gli imbecilli... anzi' e procediamo nella visita.

Ci ripenso: la parola — imbecille — si gonfia si gonfia e mi esplode fra le mani senza lasciare traccia. Torto, ragione? Bisognerebbe intendersi prima su troppe circostanze. A parità di pressione, temperatura ecc. ecc. credo che un sufficiente comune giudizio sulle cose dell'arte si possa ricavare dalle opinioni delle persone che ci riescono più o meno simpatiche. Patti chiari, cioè, ed amicizia lunga: non c'è via di scampo. Tutto il resto è profonda notte.

Italo - Cremona

LORENZO LOTTO

Testo di ANNA BANTI

Note, cataloghi e indici a cura di ANTONIO BOSCHETTO

*Un volume della 'Biblioteca di Proporzioni' diretta da Roberto Longhi
106 pagine, 258 illustrazioni in nero e 10 in tricromia in tavole f. t.
rilegato in tela, sovraccoperta a colori.*

La monografia presenta tutta l'opera del Maestro criticamente stabilita, illustrata da riproduzioni d'insieme e di particolari studiati specificamente e per la prima volta indicati agli studiosi al fine di conferire giusto rilievo a valori ignorati o mal noti dell'arte di Lorenzo Lotto.

SANSONI FIRENZE

Leggete

LA FIERA LETTERARIA

il più importante settimanale italiano
di lettere, arti e scienze
diretto da VINCENZO CARDARELLI

Direzione e Amministrazione:

VIA D'ARACÖELI, 3 ROMA VIA D'ARACOELI, 3

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

Sono usciti:

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte - a cura di Antonio Boschetto.*

Imminenti:

ROBERTO LONGHI - *Buongoverno.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra - romanzo.*

In corso di stampa:

Antologia critica americana - *a cura di Antonio Russi.*

ALBERTO GRAZIANI - *Scritti d'arte.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

Seguiranno:

MADAME CALDERON DE LA BARCA - *Vita al Messico - a cura di Emilio Cecchi.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

ADELIA NOFERI - *Studi sul Petrarca.*

SANSONI FIRENZE